El dibujo en el proceso creativo de las artes

Trazas y diseños navarros 1500-1800



RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA
(director y editor)

UNIVERSIDAD DE NAVARRA · FUNDACIÓN FUENTES DUTOR · FUNDACIÓN GONDRA BARANDIARÁN

Pamplona · 2023

Ricardo Fernández Gracia, director y editor de esta monografía, es profesor titular de historia del arte y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Ha sido director del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra y, actualmente, dirige la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Su investigación se centra en cinco áreas: iconografía, promoción de las artes, patrimonio histórico-artístico navarro, Juan de Palafox y arte gráfico. Es autor de treinta y ocho monografías, figura como coordinador en dieciocho obras colectivas y ha comisariado diez exposiciones nacionales e internacionales.

Ha dirigido ocho tesis doctorales y diversos proyectos de investigación y es autor de centenares de artículos de prensa sobre patrimonio cultural. Como ponente y conferenciante ha sido invitado por el Instituto Cervantes de Roma, el Museo del Prado y distintas universidades e instituciones españolas, italianas y mexicanas.

Formó parte del Consejo Navarro de Cultura (1999-2015) y de la Comisión Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa. En 2012 se le concedió la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y, en 2015, fue nombrado *Ciudadano distinguido de la ciudad de Puebla* y recibió la *Clavis Palafoxianum*, con la que el Gobierno del Estado de Puebla (México) reconoce a las personas que contribuyen al desarrollo cultural, artístico y académico de Puebla o México. Es fundador del Ateneo Navarro y pertenece al Consejo de la Biblioteca Palafoxiana.

Autores de las fichas

Teresa Alzugaray Los Arcos [Archivo Diocesano de Pamplona]
Alicia Andueza Pérez [Doctora en Historia del Arte]
Pilar Andueza Unanua [Universidad de La Rioja]
Alejandro Aranda Ruiz [Patrimonio Cultural. Arzobispado de Pamplona]
Naiara Ardanaz Iñarga [Universidad de Navarra]
David Ascorbe Muruzábal [Archivo Diocesano de Pamplona]
José Javier Azanza López [Universidad de Navarra]
Jesús Criado Mainar [Universidad de Zaragoza]
Pedro Luis Echeverría Goñi [Universidad del País Vasco]
Miriam Etxeberria Lara [Archivo Real y General de Navarra]
Esther Elizalde Marquina [Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro]
Ricardo Fernández Gracia [Universidad de Navarra]
María Concepción García Gainza [Universidad de Navarra]
Pablo Guijarro Salvador [Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro]
Ana Hueso Pérez [Archivo Municipal de Pamplona]
Javier Itúrbide Díaz [Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro]
Carmen Jusué Simonena [Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro]
Ignacio Miguéliz Valcarlos [Universidad de Navarra]
Eduardo Morales Solchaga [Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro]
José Luis Molins Mugueta [Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro]
Beatriz Pérez Sánchez [Archivo Municipal de Tudela]
José Ignacio Riezu Boj [Universidad de Navarra]
Óscar Riezu Elizalde [Universidad de Navarra]
Javier Ruiz Astiz [Universidad de A Coruña]
Félix Segura Urra [Archivo Real y General de Navarra]
María Josefa Tarifa Castilla [Universidad de Zaragoza]
María Gabriela Torres Olleta [Doctora en Historia del Arte]

Imágenes sobrecubierta:
Diseño para la peana de San Fermín, por Carlos Casanova, 1735.
Dibujo de la galería para la corrida de toros de las fiestas de San Fermín, por Juan Andrés de Armendáriz, 1677 (detalle).

EL DIBUJO EN EL PROCESO CREATIVO DE LAS ARTES

Trazas y diseños navarros
1500-1800

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA
(director y editor)

UNIVERSIDAD DE NAVARRA · FUNDACIÓN FUENTES DUTOR · FUNDACIÓN GONDRA BARANDIARÁN
Pamplona
2023

Título: El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800
Dirección: Ricardo Fernández Gracia

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra /
Fundación Fuentes Dutor / Fundación Gondra Barandiarán

Patrocinan: Fundación Fuentes Dutor / Fundación Gondra Barandiarán

ISBN: 978-84-8081-783-7
Depósito legal: NA 2468-2023

Puesta en pie: Pretexto
Impresión: Castuera Industrias Gráficas
Impreso en España / Printed in Spain

El pintor, primero hace la idea en la imaginación,
después el dibujo, y últimamente la imagen

JUAN DE PALAFOX

ÍNDICE

■ ARQUITECTURA CIVIL Y OBRAS PÚBLICAS

■ ARQUITECTURA MILITAR

■ EL AGUA: CONDUCCIONES Y FUENTES, PRESAS, PUENTES, MOLINOS, TRUJALES, FERRERÍAS Y ESCLUSAS

PRESENTACIÓN

Un libro sobre dibujos es un objeto precioso. Precioso e interesante. Lleno de curiosidades y detalles que tienen el poder de transportarnos a la mente del autor, al particular universo de sus ideas a través de los trazos de su mano. Un libro como este, recopilatorio de un extraordinario número de «Trazas y diseños navarros», según reza el subtítulo, nos obliga a leer el cuidadoso corpus catalográfico que acompaña a las imágenes, facilitando al lector su comprensión y su significado; pero nos obliga sobre todo a mirar, a fijar la vista en los detalles casi infinitos de cada obra, a describirlos y analizarlos con precisión, sin prisas, para poder entender esa forma universal de escritura, en cierto sentido más poderosa y enigmática que la palabra, que es el dibujo. Para ello hay que saber mirar e interpretar los códigos secretos de este lenguaje, a menudo áspero y especializado, formado a base de líneas, colores, trazos, sombras…, un conjunto de recursos que empleaba el dibujante para concretar su propuesta y hacerla atractiva al comitente y comprensible a los operarios encargados de materializarla. La Edad Moderna otorgó a la palabra arquitectura un significado amplio y complejo que incluía la transformación del territorio y abarcaba no sólo la construcción o reforma de cualquier inmueble sino también de las infraestructuras viarias e hidráulicas, los equipamientos urbanos y territoriales, los grandes retablos, los montajes efímeros…, todo edificio, monumento o fábrica que se alzase en la urbe o en su territorio circundante. Para componerlos, para fijar en el papel el concepto general y los detalles relativos a la forma del inmueble, su firmeza, utilidad y adorno, eran necesarios muchos dibujos, desde ese primer boceto donde el artífice plasmaba la idea que como un destello había irrumpido en su imaginación, hasta los arduos y esforzados dibujos técnicos que pormenorizaban todas las fases de la ejecución y eran imprescindibles para llevarla a cabo. La importancia de la arquitectura en la *res publica* determinó a las autoridades a imponer la obligación de depositar una copia del proyecto arquitectónico en sus instituciones, como garantía de su cumplimiento y para evitar abusos que incidieran negativamente en la forma de la ciudad y en la convivencia. Por la cuenta que les tenía, lo mismo hicieron la Iglesia y los particulares, tratando de conservar un testimonio documental que reflejaba su poder o su estatus, así como su gusto y sus aspiraciones, pero además salvaguardaba sus intereses ante cualquier error, fraude o negligencia; gracias a ello, los archivos públicos y privados custodian hoy un extraordinario, rico y heterogéneo conjunto de proyectos y trazas, en todas sus variantes, que debemos preservar y dar a conocer, como se hace aquí, por su indudable valor patrimonial y su fragilidad. En los talleres u obradores las trazas constituían un instrumento esencial para la formación de aprendices, a quienes servían para perfeccionarse en el dibujo geométrico y descriptivo, para estimular su propia imaginación en busca de una invención personal y característica y, en fin, para adquirir la destreza imprescindible en el dibujo, las matemáticas, la geometría y otras disciplinas afines que les permitirían alcanzar la maestría, abrir su propio taller o asociarse con otro y contratar aprendices y oficiales, consolidando una cadena que durante siglos estuvo bajo el control de los gremios y luego pasó a manos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que erradicó, modernizándolos, estos viejos métodos de aprendizaje y transmisión del conocimiento.

En los inventarios de bienes de los arquitectos, maestros de obras, ensambladores de retablos y otros profesionales del dibujo no solía faltar la referencia a uno o varios cajones de trazas –a veces enrolladas, otras veces encuadernadas o sueltas– que el escribano y el perito tasador no se molestaban en describir al detalle sino que las anotaban al final del pormenorizado elenco y las cuantificaban y apreciaban a bulto, lo que nos priva hoy de saber con exactitud la entidad, uso y función de estos dibujos en los talleres, más allá de su valor operativo, pues lo cierto es que se conservaban y traspasaban como bienes testamentarios o dotales en prueba de su estimación e importancia. El martes 25 de mayo de 1734, la Gaceta de Madrid noticiaba la venta de «*Diferentes Dibujos para tallistas, plateros y otros Ejercicios, que dejó Don Joseph Churriguera, en casa de Francisco Lasso, frente San Felipe*». Parece que, tras un largo litigio, alguno de los herederos de Churriguera decidió sacar a la venta este preciado tesoro, una acción que nos confirma la reutilización de las trazas, nos explica la pervivencia de ciertos modelos consagrados y nos alerta sobre una práctica aún poco documentada. Cincuenta años antes, en 1687, la abuela paterna de Churriguera, Teresa Elías, incluyó en la

estimable dote que aportaba a su tercer matrimonio, «cincuenta trazas y dibujos de arquitectura de diferentes tamaños e ideas, y cien modelos tasados todos en 1.950 reales», así como «un estuche de plata con veinte piezas de lo mismo, con algunas puntas de acero de instrumentos para trazar». El somero enunciado permite hacernos una idea de los sistemas para representar la arquitectura, aunque es más importante constatar la consideración y aprecio que evidenció Teresa respecto a los dibujos y maquetas heredados seguramente de su segundo esposo, el arquitecto y ensamblador José Ratés Dalmau.

Se ha escrito sobre el escaso interés que hubo en España por el dibujo, quizá para justificar los pocos que hemos conservado, a pesar de su uso inexcusable por parte de artistas figurativos y abstractos en el proceso reflexivo y demostrativo, que está fuera de toda duda y justificaría la existencia de muchos más; así lo corrobora Antonio Palomino en sus famosas biografías de artistas españoles, entre las que destaca por su afán coleccionista de dibujos el pintor, escultor y arquitecto universal Alonso Cano. Con seguridad, algunas trazas se gastaron durante la ejecución de la obra o se desecharon con rabia o con desdén por su incapacidad para transmitir esa idea que rondaba en la mente del artista; otras debieron utilizarse hasta quedar inservibles y muchas nutren hoy los fondos de archivos, museos y colecciones extranjeros, como resultado de intercambios culturales, relaciones diplomáticas o de una diáspora comercial que confirma la relevancia histórica y artística de estos documentos gráficos. Otros dibujos, en cambio, sucumbieron a la ignorancia, el paso del tiempo o las calamidades. El sabio estadista Felipe II de Austria mandó archivar en el Cubo de las Trazas del Alcázar Real de Madrid todos los dibujos o trazas relacionados con Obras Reales; así sentó las bases de un vasto proyecto de catalogación, control y conservación que sería devorado por el fuego en la Nochebuena de 1734 y nos impide hoy esclarecer algunas incógnitas sobre nuestro pasado y nuestra identidad. También, según se señala en este libro, muchos dibujos siguen ocultos en colecciones particulares, ajenas o indiferentes a su trascendente misión de preservar y difundir un patrimonio visual que ayuda a reconstruir nuestra existencia y del que se ofrece aquí una admirable y preciosa síntesis. Bajo la diestra dirección del gran estudioso Ricardo Fernández Gracia, un destacado grupo de especialistas en Historia del Arte y archivos analizan rigurosamente y contextualizan el nutrido conjunto de dibujos, procedentes de varios fondos documentales, que conforman este importante libro, cuya utilidad se prolonga más allá de Navarra.

En sus páginas encontraremos conmovedores y eficaces dibujos que ilustran un detalle ornamental, un edificio de uso industrial o agropecuario, una ciudad o todo un territorio. Son, sin duda, los más bonitos y atractivos junto a los historiados diseños de portadas de libros, las delicadas piezas de orfebrería, los pormenorizados proyectos de retablos o los coloridos dibujos de cartas de profesión. Más técnicos, y de apreciación más ardua, aunque no menos interesantes, son los detalles estructurales, plantas, secciones y alzados de edificios públicos y particulares, fortalezas, iglesias, palacios y casas, así como de fuentes, puentes, presas, molinos y otros artefactos similares que también se incluyen. Vencido el recelo inicial que produce el dibujo geométrico entre los no iniciados, estas trazas constituyen un testimonio primordial para saber quiénes fuimos y cómo vivimos, para conocer nuestra cultura, nuestra forma de habitar y las dificultades tecnológicas, sociológicas y de todo tipo que tuvimos que superar para llegar hasta aquí. Así como sirven para constatar que algunas novedades de las que nos jactamos ya estaban inventadas hace mucho.

El dibujo es el hilo con el que se ha tejido la historia gráfica del ser humano, plasmando sobre el papel sus gustos, aspiraciones, inquietudes, logros y fracasos. El libro que sostienes en tus manos pone a salvo muchos de los proyectos que se emprendieron en Navarra durante cuatro siglos y dibuja un mapa certero de una historia común, que tenemos obligación de preservar y difundir.

Madrid, 12 de octubre de 2023.

Beatriz Blasco Esquivias
Catedrática de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

PRÓLOGO
EL DIBUJO, FUNDAMENTO DE LAS ARTES

La práctica del dibujo ha acompañado al ser humano desde los albores de la historia, antes incluso que la escritura. Ha sido un medio fundamental para el aprendizaje y para la expresión de ideas y pensamientos. Albert Einstein lo expresaba así: «*Si no puedo dibujarlo es que no lo entiendo*».

El dibujo ha constituido la base e instrumento del proceso creativo en todas las artes, desde la arquitectura y las figurativas a las denominadas suntuarias. Ha formado parte principal en la génesis de la obra de arte y ha sido hasta nuestros tiempos cimiento de las Bellas Artes y fundamental en la formación de los artistas, habiendo contado, en algunos países, con academias para su aprendizaje. Desde la Edad Media, muchos artesanos obtuvieron su promoción a la maestría cuando se dejaron de manchar las manos con la cal y lo hicieron con la tinta, por su dominio del dibujo.

Giorgio Vasari (1511-1574), célebre por sus biografías de artistas italianos, consideró al dibujo como «*el padre de las tres artes: arquitectura, escultura y pintura*», asegurándole una connotación intelectual como proyección plástica de la idea. El virrey Palafox argumentaba, en la centuria siguiente, que el artista «*primero hace la idea en la imaginación, después el dibujo y últimamente la imagen*».

Los dibujos pueden tener un sentido de obra definitiva o bien ser trabajos preparatorios para obras realizadas en otras técnicas y soportes. Esta segunda opción, a la que se refiere esta monografía, sirvió secularmente como presentación para el cliente como modelo para trabajar a mayor escala con diferentes soportes y técnicas.

Al realizar un encargo, con el acuerdo entre el comitente y el artista, éste procedía de inmediato a plasmar en un dibujo, traza o modelo su invención. Entre los medios que los artistas utilizaban para motivar su creatividad y dibujarla hay que anotar todo cuanto tenían al alcance de la vista, las fuentes escritas y las estampas grabadas. El maestro y suegro de Velázquez, Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura* (1649), lo expresaba así: «*La invención procede del buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la significación de las pasiones, accidentes y afectos del ánimo*». La importancia del aprendizaje, las relaciones con artistas y mecenas y los viajes eran aspectos importantes en el desarrollo profesional de los maestros, en aras a ir almacenando en sus mentes fuentes visuales y culturales. Aquellos que poseían formación intelectual estaban mejor preparados para incluir en sus obras elementos simbólicos y alegóricos que enriquecían pinturas, fachadas de edificios, retablos y portadas de libros. Alberti, en el siglo XV, proponía como modelo al *pictor doctus* versado en *studia humanitatis* y familiarizado con poetas, oradores y hombres de letras, «*pues de estos ingenios eruditos obtendrá no sólo óptimos ornamentos, sino que también irá en provecho de sus invenciones*».

El genial y polifacético Gian Lorenzo Bernini, en junio de 1665, durante su estancia en París, dejó su testimonio acerca de la invención –hoy diríamos creatividad– y el dibujo, relatado por Paul Fréart de Chantelou en su *Diario del Viaje del Caballero Bernini a Francia*. En su texto podemos leer estos párrafos que hablan por sí solos de las características del taller del artista y de la relación entre creación y dibujo. Así se relata: «*Habiendo pasado después, de su habitación, donde estábamos entonces, a su galería, me dijo que en Roma tenía una en su casa, totalmente parecida, que es allí donde hace, paseándose, la mayor parte de sus composiciones; que él marca en la pared, con carbón, las ideas de las cosas a medida que le venían a la mente, que es lo que suelen hacer los espíritus vivos y de gran imaginación: amontonar sobre un mismo tema ideas e ideas. Que, les viene alguna, la dibujan, que les viene una segunda, la anotan también, luego una tercera y una cuarta, sin purgar ni perfeccionar ninguna, apegándose siempre a la última producción por un amor particular que se tiene por la novedad. Que lo que hay que hacer en tal ocasión para remediar ese defecto, es dejar descansar allí esas diferentes ideas, sin mirarlas durante un mes o dos. Después de ese tiempo, se está en disposición de elegir la que sea mejor; que si por casualidad corre prisa y aquel para quien se trabaja no da tanto tiempo, hay que recurrir a esas gafas que cambian de color los objetos, o aquellas otras que los hacen ver o más grandes o más pequeños, o mirarlos del revés. En fin, buscar por esos cambios de color, de tamaño y de situación, el remediar el engaño que nos hace el amor de la novedad, el cual impide casi siempre que pueda recaer la elección sobre la mejor idea*».

En España el cuidado y la valoración de los dibujos no fue especial. Posiblemente, su poca estima estuvo relacionada con no haberlos considerado como parte del proceso creativo. En la mentalidad del momento debió primar lo que escribió el padre Baltasar Gracián en su *Oráculo manual y arte de la prudencia* (Huesca, 1674), sobre la conveniencia de no enseñar las cosas a medio hacer, con estos argumentos: «*Es mejor que disfruten de su perfección. Todos los principios son informes: la imagen de la deformidad permanece. El recuerdo de haber visto el objeto inacabado impide disfrutarlo una vez terminado. Antes de existir las cosas están en la nada, y cuando comienzan a existir aún están dentro de su nada. Contemplar cómo se cocina el alimento más exquisito, antes que apetito, produce asco. El gran maestro evitará que vean sus obras en embrión. Debe aprender de la naturaleza a no exponerlas hasta que puedan gustar*».

La monografía que presentamos se ha venido gestando desde años atrás, en que hemos ido recogiendo materiales para esta amplísima selección de dibujos navarros, realizados por diferentes maestros en otros tantos focos artísticos y con destino a promotores de distinta índole. La primera idea de realizar el estudio en solitario mutó, muy pronto, en aras a que los comentarios corriesen a cargo de los profesores y especialistas que han trabajado temática o cronológicamente la materialización de todos esos dibujos en arquitectura señorial y doméstica, edificios de distinta índole y obras públicas, iglesias, lienzos, retablos, órganos, piezas de orfebrería y de otras artes suntuarias.

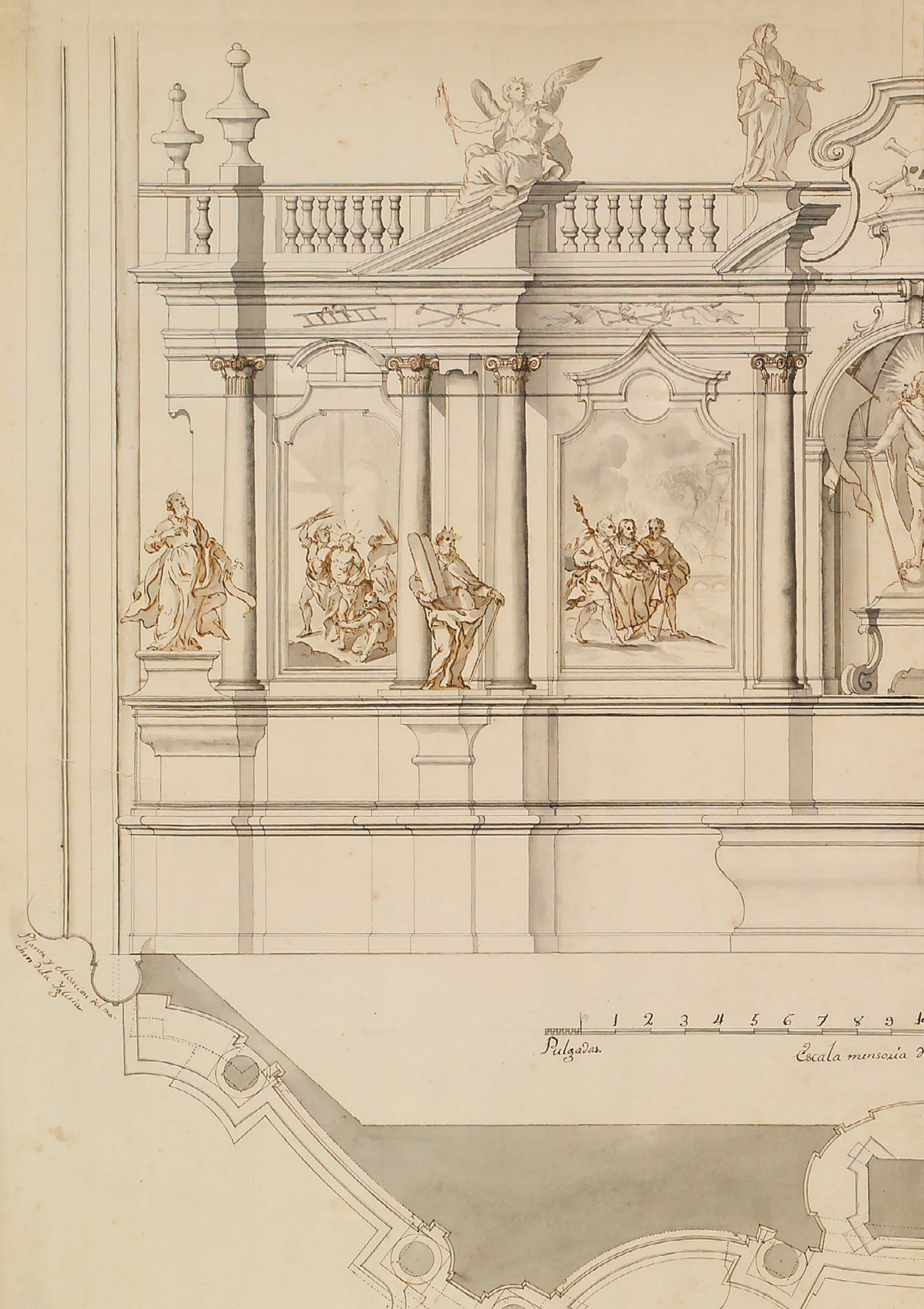
La organización de este libro consta de dos grandes capítulos referentes a la historia y elaboración por distintos maestros de los proyectos artístícios y a la presencia de otros dibujos que, sin tener el fin de ser germen o traza de edificio u otra obra, figuran en distintos fondos documentales, por motivos variados. El estar harto familiarizado con los mismos, nos ha llevado al esfuerzo de agruparlos por origen y temas, uso y función. El grueso de este libro lo constituyen tres centenares de dibujos que se presentan y han sido comentados y catalogados, generalmente por unidades, si bien en algunos casos –por conformar un conjunto obvio, o por formar parte de una tipología muy repetida, se han agrupado del modo más convincente y lógico, siempre teniendo en cuenta cronología, tipología y autoría–. En algunos casos no ha resultado fácil esa agrupación.

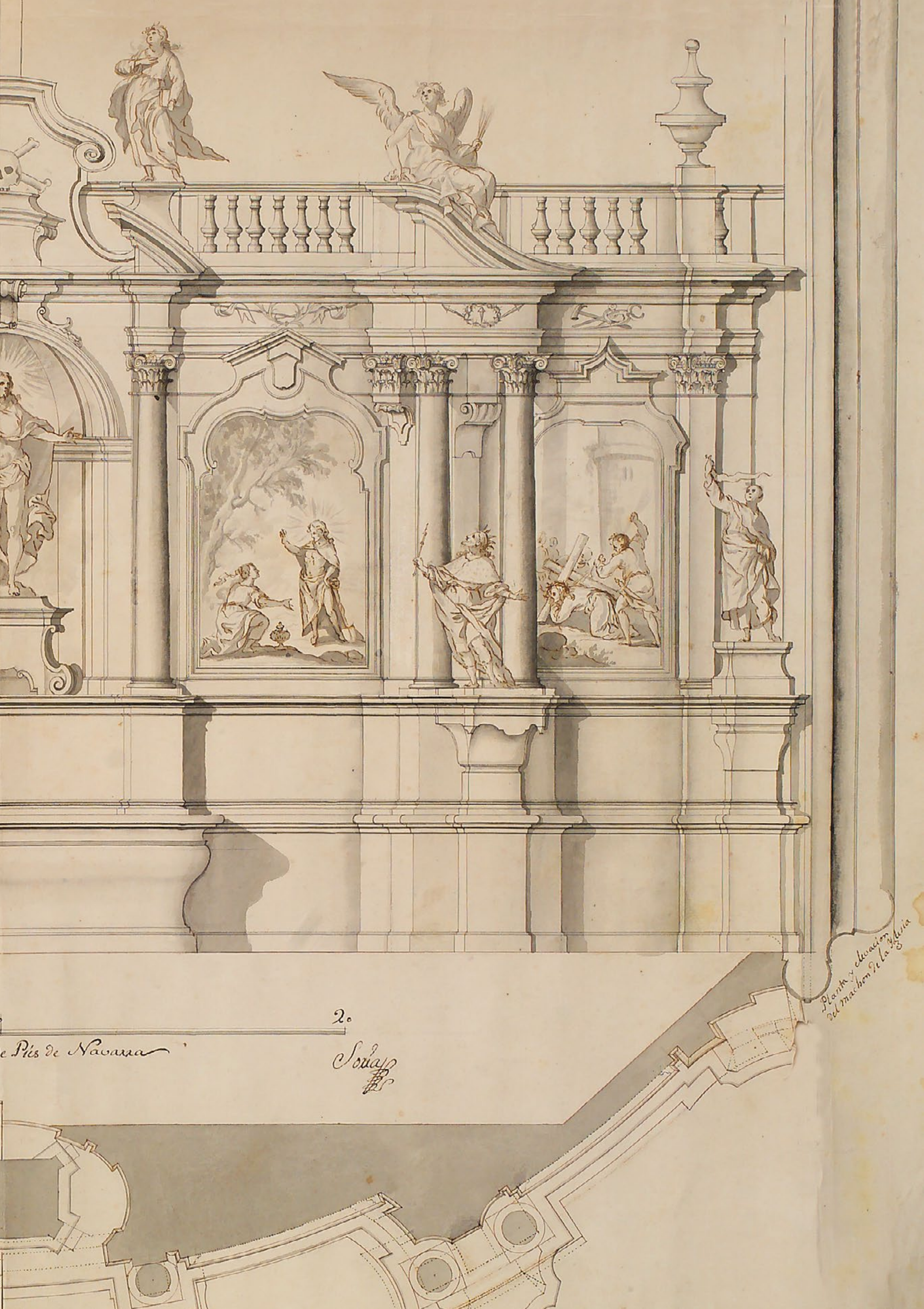
Un conjunto de veintisiete profesores, fundamentalmente de historia del arte y especialistas vinculados a diferentes archivos, se han sumado al proyecto que se ha hecho realidad en esta publicación y lo han realizado con la profesionalidad que les acredita y sobre todo con el conocimiento de las artes que se corresponden con la ejecución de los dibujos que presentamos.

No me resta sino agradecer a todos los que se han sumado a este proyecto, convirtiéndolo en realidad y a cuantas personas e instituciones que han ayudado a la obtención de las imágenes que lo ilustran. De modo muy especial, vaya el reconocimiento para los responsables de archivos y colecciones, a Félix Segura del Archivo General de Navarra, Ana Hueso del Archivo Municipal de Pamplona, Beatriz Pérez del Municipal de Tudela, Teresa Alzugaray del Diocesano de Pamplona y Alfredo López Vallejos y David Ascorbe del Catedralicio de Pamplona y de la Colegiata de Roncesvalles, respectivamente. No puede faltar en esta nómina Jesús Irisarri que, con paciencia benedictina, ha realizado la maquetación del libro.

De modo muy extraordinario deseamos mostrar nuestro profundo reconocimiento a las Fundaciones Gondra Barandiarán de Bilbao y Fuentes Dutor de Pamplona, que se han hecho cargo del patrocinio y edición de esta monografía, haciendo gala, una vez más, de una enorme sensibilidad hacia el patrimonio cultural, objeto de este libro. Gratitud también a la profesora Beatriz Blasco Esquivias, catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, excelente conocedora del tema, por haber escrito la presentación con su acreditado magisterio y acertadísimas consideraciones. Por último, vaya también nuestra gratitud hacia el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, bajo cuyo sello aparece la monografía.

Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Universidad de Navarra


Planta y elevacion del ma-
chon dela Yglesia
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Pulgadas.
Escala mensoria d


2.
e Piés de Navarra
Soriano
Planta y elevacion
del machon de la Iglesia


1
3
5
2
4

EL DIBUJO Y LAS ARTES EN NAVARRA DEL SIGLO XVI A 1800

Ricardo Fernández Gracia

La historia del dibujo en la Comunidad Foral está por hacer. En esta monografía se han seleccionado un gran número de trazas y proyectos de arquitectura, ingeniería, artes figurativas y suntuarias, realizados por maestros locales y, esporádicamente, por otros de mayor categoría, venidos desde focos artísticos de mayor entidad y proyección.

Sin embargo, los dibujos no se circunscribieron a los proyectos artísticos, ya que un gran número de los mismos se encuentra en documentación relativa a la administración de instituciones y pleitos, en manuscritos de tipo histórico en los que el autor complementó sus indagaciones con testimonios gráficos, en portadas de códices y libros de distinto carácter, en títulos de notarios y cartas de profesión de religiosos y monjas, en las ejecutorias de hidalguía, e incluso en las pruebas de caligrafía que realizaban los maestros en diferentes localidades para hacerse con las plazas de docentes de sus escuelas. Por último, aunque sea de modo mucho más difícil de localizar, también hubo maestros que tuvieron sus propias cartillas o cuadernos en donde esbozaron no sólo sus proyectos, sino también lo que veían y les llamaba la atención en sus viajes.

De todas las profesiones relacionadas con las artes, parece que fueron los más prolíficos en realizar trazas los denominados entonces arquitectos, muy por encima de los pintores. Al respecto, hemos de recordar que con el término «arquitecto» se equiparó en España desde mediados del siglo XVI, fuera del contexto teórico-artístico de algunas minorías, al de un ensamblador de calidad[1], capaz de diseñar y plantear un retablo, una caja de un órgano, un tornavoz de púlpito o una sillería de coro. Además del exquisito manejo de las gubias, fueron capaces de trazar y plantear mediante un diseño, la organización bidimensional o tridimensional de otras tantas obras. No hemos podido documentar, como ocurrió por ejemplo en la Corte, diferencias y choques entre pintores y arquitectos, a causa de la intromisión de aquéllos a la hora de contratar ciertas obras, habida su familiaridad con los recursos técnicos y ornamentales[2].

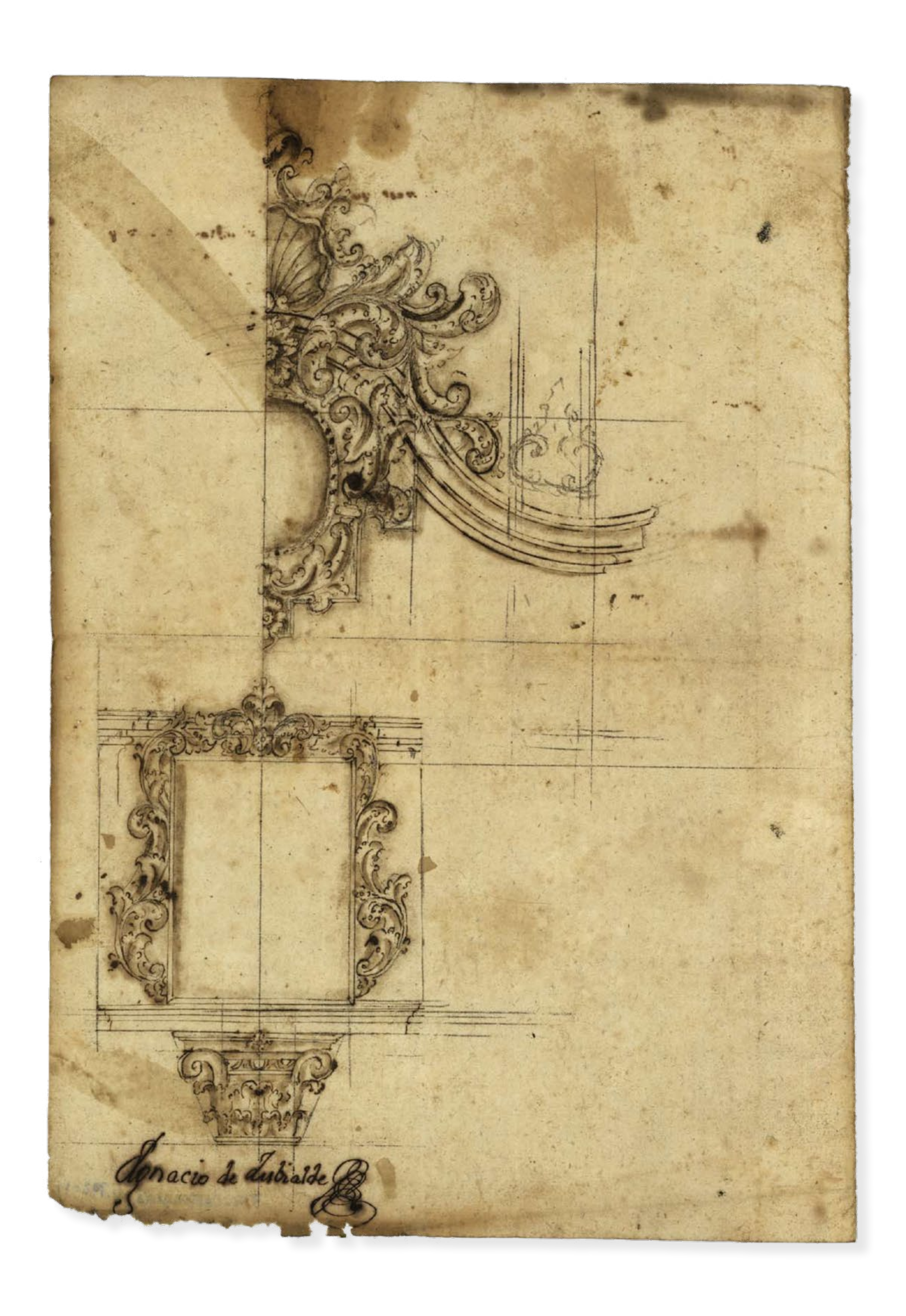
Todas estas trazas tuvieron una función primordial de garantía y control. Las capítulas de los contratos insisten hasta la saciedad en que todo se haría según la traza acordada. En documentos como fianzas también se suele incorporar la consabida fórmula y, por supuesto, en las tasaciones a la hora de dar por buena la obra o señalar defectos o mejoras. Ni que decir que a los diseños trazados se alude en todos los pleitos ante la jurisdicción civil o diocesana en cuanto había cualquier tipo de desacuerdo en plazos, materiales, formas o calidad. Otro tanto ocurrió en el resto de las regiones peninsulares, como se señala en el reciente estudio de Payo y Zaparaín en el caso burgalés[3].

EL EJERCICIO DE TRAZAR Y DIBUJAR Y LA CONSIDERACIÓN INTELECTUAL DE LAS ARTES

El camino hacia la arquitectura y el diseño de canteros y otros artífices fue, como recuerda Fernando Marías, el abandono del trabajo entre las

Puerta «principal» de mediados del siglo XVIII para el Ayuntamiento de Pamplona. Archivo Municipal de Pamplona.

1. MARÍAS, F., «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Academia*, núm. 48, 1979, p. 178.
2. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «L'Architecture barroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, 1985, pp. 41-45; y BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 331-400.
3. PAYO HERNANZ, R. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial 1575-1802*, Burgos, Junta de Castilla y León – Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico Alberto C. Ibáñez, 2022, pp. 136-150.



piedras y pasar a la práctica en la mesa para dibujar un plano o una montea. Aquel cambio no debió ser fácil en aquella sociedad tan cerrada y hemos de presumir que sólo aquellos mejor dotados lo consiguieron. El mismo hecho recoge J. Ibáñez, al constatar que fue la capacidad de trazar la gran diferencia entre el arquitecto y el albañil[4].

Los verdaderos maestros de las artes en Navarra, fueron aquellos que trazaron las obras, quedaran o no con la dirección o ejecución de ellas[5]. Como recuerda Tarifa, en su estudio sobre Juan de Villarreal[6], recogiendo una cita de Diego de Sagredo, autor de las *Medidas del Romano* (1526) dar trazas consistía en ejercer un concepto nuevo como maestro ideador y proyectista, independientemente de todos aquellos que trabajan a pie de obra, ya que la traza es una función intelectualizada, no un simple dibujo que podía estar al alcance de cualquier maestro.

Para la elaboración de las trazas, sus autores contaban con diversos materiales. Portadas de libros, modelos prestados o copiados de otras poblaciones, tratados de arquitectura en algunas ocasiones y sus propias «cartillas» o cuadernos, en donde tenían anotaciones, alzados y plantas de obras diversas. En este último apartado, hemos de citar el manuscrito compuesto en torno a 1778 por el arquitecto Vicente Arizu, en donde recoge modelos de fachadas, plantas y alzados de edificios que conoció en sus viajes, así como otros elaborados por él mismo para otras tantas obras que se adjudicaron o por las que pujó[7]. Entre los dibujos del manuscrito más interesante desde el punto de vista de la arquitectura y la construcción, podemos contemplar algunos diseños de retablos de tradición barroca. La documentación también nos habla de modelos que tenían los maestros en sus talleres y que servirían para el diseño y proporción de otras trazas. En el inventario de los bienes del maestro ensamblador de Pamplona Juan Barón, a fines del siglo XVII, se anotan junto al utillaje propio de su oficio *«doce trazas tocantes al oficio de arquitectura sacadas en papel, las seis buenas y las otras seis gastadas»*. Estas trazas parecen referirse a modelos de elementos arquitectónicos dibujados a gran tamaño para estar en el taller y poderlas ver, estudiar y copiar en sus proporciones correspondientes, siempre que fuera necesario.

En muchas ocasiones, la traza contenía dos soluciones posibles a la izquierda y a la derecha del diseño, partidas ambas por una línea recta, para dar posibilidad a los promotores de los retablos de elegir una u otra. A la hora de hacer el contrato, las diferentes capítulas van repasando el diseño y se van haciendo matizaciones o reformas para añadir o eliminar decoración o sustituir el tipo de soportes, tal y como veremos al estudiar algunos retablos. En la mayor parte de los casos, el dibujo de la traza quedaba en poder de los maestros para que se gobernasen por ella mientras hacían el retablo. En algunas ocasiones, el notario la cosió al protocolo del contrato y en otras, sabemos que fueron los comitentes quienes se quedaron con ella o con la mitad, para tomarse seguridades sobre la ejecución de las obras.

Dibujo de José Coral para un enmarque, 1750. Archivo Real y General de Navarra.

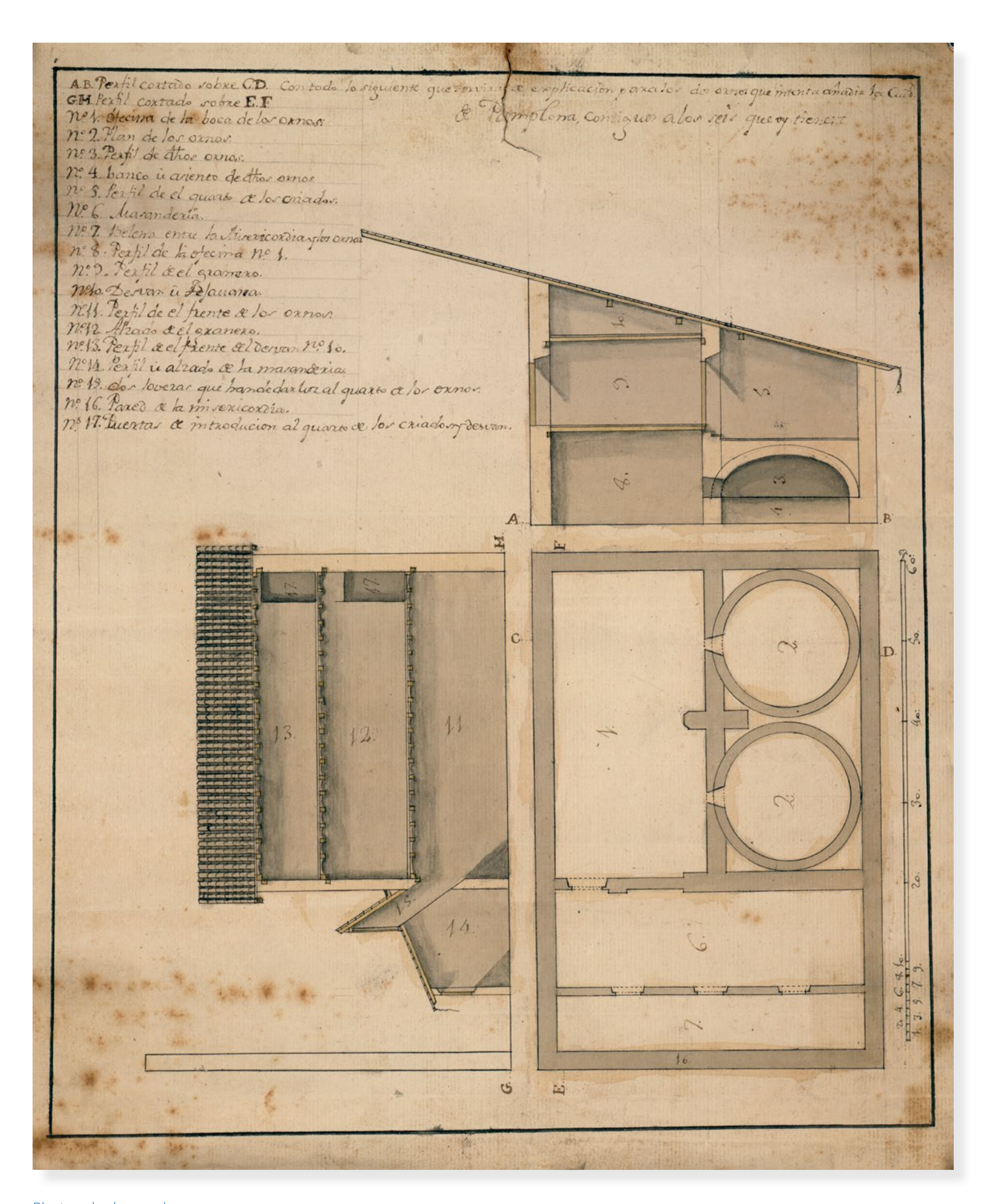
ALGUNOS TESTIMONIOS SOBRE LA HABILIDAD EN EL DIBUJO

Está fuera de toda duda que aquellos maestros que, además de contar en sus talleres con hábiles oficiales y aprendices, sabían dibujar y plantear obras con su ornato correspondiente y hacerlo con habilidad, gozaron de gran estimación. Pasemos revista a algunos testimonios.

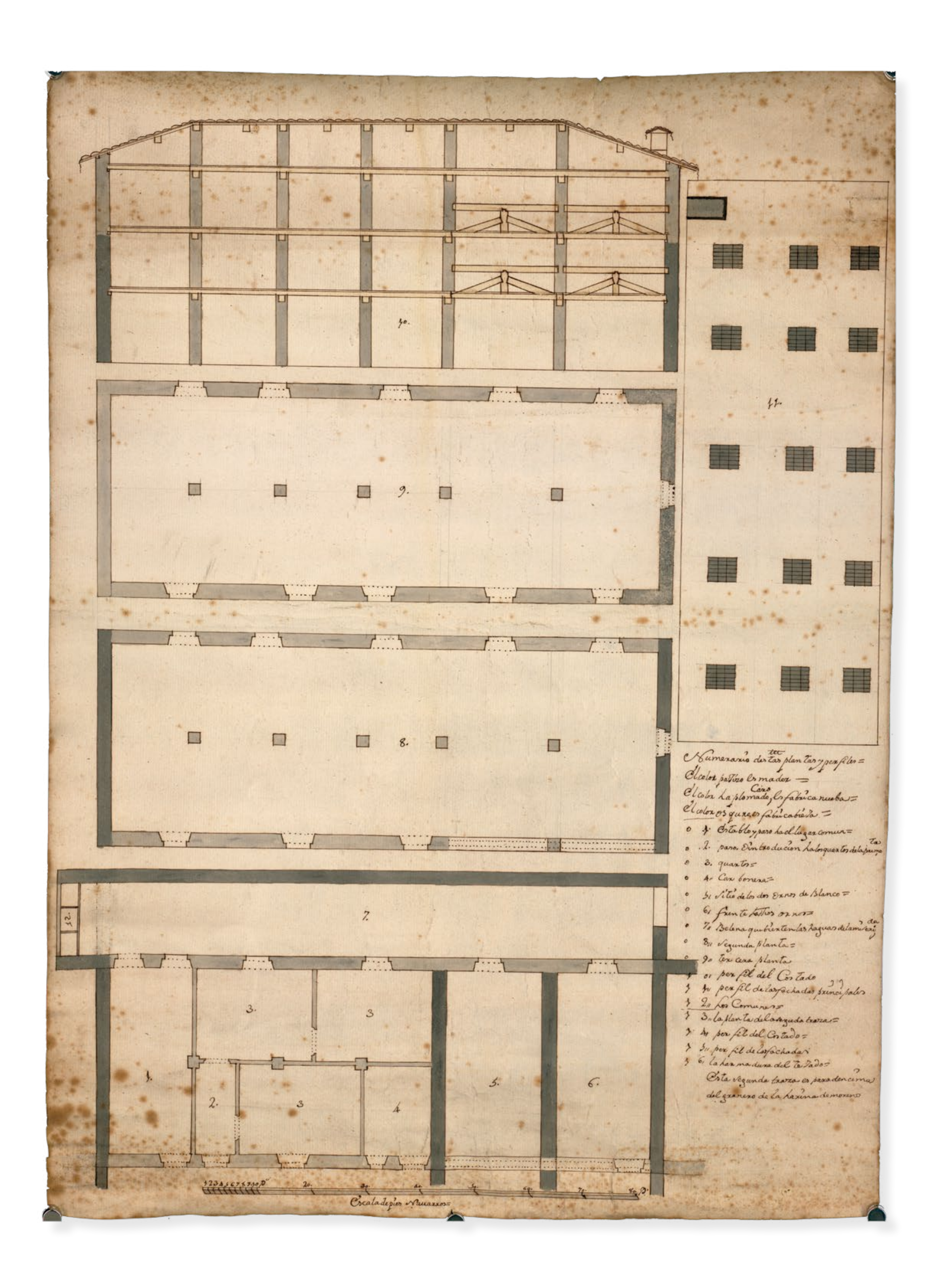
El profesor Echeverría Goñi ha compilado y reflexionado en torno a tres maestros del Renacimiento y su relación con el diseño[8]: Pedro de Sarasa, Tomás Peliguet y Juan de Landa. Sobre la excelente condición del primero como dibujante, indispensable en su oficio, dan fe la su traza para el retablo de la Piedad del monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Sangüesa, que mostró y entregó a los responsables de la cofradía de los pelaires en 1533 y la *«muestra en papel para un repostero»* que hizo para el señor de Belver, Miguel de Añués, uno de sus principales clientes. Los datos documentales sobre Miguel Peliguet ya estaban avalados por Jusepe Martínez, pues lo señaló *«rarísimo dibujador de práctica»* y *«grande perspectivo»*[9]. Peliguet fue uno de los introductores del romanismo miguelangelesco en Aragón junto a Pietro Morone. Su presencia en Navarra se comprueba por el contrato de aprendizaje de Fermín de Picardía, protocolizado en Sangüesa en 1552[10]. Respecto a Juan de Landa, pese a hacerse cargo regularmente de obras pictóricas y de dorado y estofado, su temperamento habría sido eminentemente de dibujante y pintor, como lo atestiguan sus propias declaraciones, sus tablas y lienzos, así como su oficio de rey de armas desde 1595, el libro de armería realizado por él, las miniaturas estofadas e iluminadas y, aunque en gran parte desaparecidos, sus monumentos efímeros –túmulo y palio para las honras fúnebres de Felipe II en 1599–, planos, trazas y escudos. El mencionado profesor Echeverría Goñi concluye que *«nos hallamos ante un artista polifacético que traza, dibuja, pinta, dora, estofa, ilumina e incluso ensambla y talla»*[11]. Finalmente, el mismo investigador aporta datos sobre Andrés de Miñano (1590), maestro vitoriano avecindado en Muez, del que cita, entre los materiales propios de su arte *«todos los papeles y rasguños del oficio de pintor»* y *«siete papelones viejos pequeños de pintar capillas»*[12].

Aunque no tenemos constancia documental de la actividad en Navarra de Jerónimo de Ayanz y Beaumont (1553-1613)[13], lo hemos de recordar como hombre polifacético, militar, pintor, cosmó-

4. Ibáñez Fernández, J., «Entre «muestras» y «trazas». Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa», en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (coords.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander, Universidad de Cantabria, 2014, pp. 305-328.
5. Marías, F., «El problema del arquitecto...», *op. cit.*, p. 184.
6. Tarifa Castilla, M. J. «Juan de Villarreal: Tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, núm. 221, 2000, p. 625.
7. Azanza López, J. J., «El manuscrito de arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núms. 9-10, 1997-1998, pp. 231-256.
8. Echeverría Goñi, P. L., «Pintura», *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 271-381.
9. Martínez, J., *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, edición, prólogo y notas de J. Gállego, Madrid Akal, 1988, p. 213.
10. Echeverría Goñi, P. L., «Pintura», *op. cit.*, p. 357.
11. *Ibid.*, p. 322.
12. *Ibid.*, p. 287.
13. García Tapia, N., *Un inventor navarro, Jerónimo de Ayanz y Beaumont (1533-1613)*, Pamplona, UPNA, 2010.



Planta y alzados para la construcción de una casa con hornos, post. 1768. Archivo Municipal de Pamplona.



Numerario destas plantas y perfiles =
El color pajizo es madera =
El color aplomado claro es fabrica nueba =
El color os quro es fabrica bieja =
1. Establo y paso hacia el lugar comun =
2. paso o introducion a los quartos de la puerta
3. quartos =
4. Carbonera =
5. Sitio de los dos ornos de Blanco =
6. Frente estos ornos =
8. Segunda planta =
9. Tercera planta
10. perfil del Costado
11. perfil de las fachadas principales
12. Los Comunes =
13. la planta de la segunda traza =
14. perfil del Costado =
15. perfil de las fachadas
16. la armadura del tejado =
Esta segunda traza es para encima del granero de la harina de moreno

Num.º 6º PLANO

DE LA CIUDADELA DE LA PLAZA

DE PAMPLONA

Situada proximamente al Sur de dicha Fortaleza, con el Proyecto de las obras que se proponen tanto por lo que toca a la Fortificacion como a sus edificios militares a prueba; en cumplimiento de R.l orden, para que quede en disposicion de hacer una vigorosa defensa en la ocasion.

A Baluarte 6º de la Victoria con un pequeño Cavallero a Barbeta.

B Bal.n de Santiago.

C Bal.n de S.ta Maria.

D Bal.n llamado el R.l con un Caballero con Merlon.s y pequeños Flanc.s

E Bal.n de S.n Anton: Todos estos cinco Baluartes son llenos

F Flancos retirados, y en todos ellos Plazas bajas p.a dos Cañones en cada una. Estas diez Plazas bajas, se proponen cubrir cō Bovedas, a prueba, p.a q.e en la ocasion de haver avierto Brecha los enemigos en la cara del Baluarte q.e defienden (q.e es lo regular hechar muchas Bombas q.e impidan las defensas al intentar el asalto) les sea inutil esta maniobra p.r estar a cubierto los defensores, y p.r las demas razones q.e se dan en el escrito

G Comunicació a dh.s Plazas bajas con Bovedas a prueba.

H Flancos altos q.e quedarán reducidos a tres cañones p.ro q.e con estos los tres de la espalda y los quatro de las Casas_matas, y superiores, serán diez Cañones, los q.e havrá en cada Flanco de los Baluartes, como ahora.

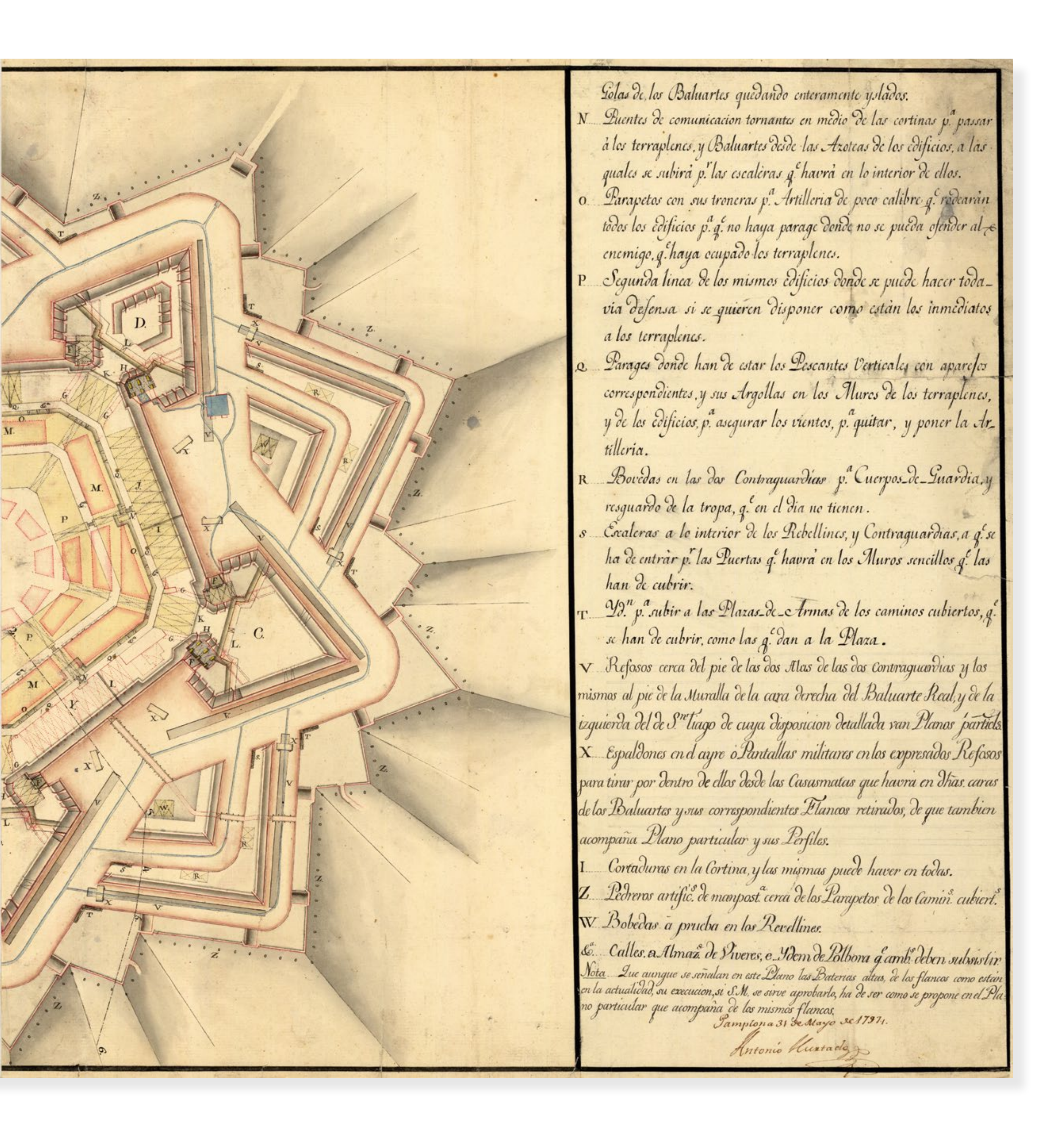
Y Trece Bovedas antiguas a prueba en el terraplen.

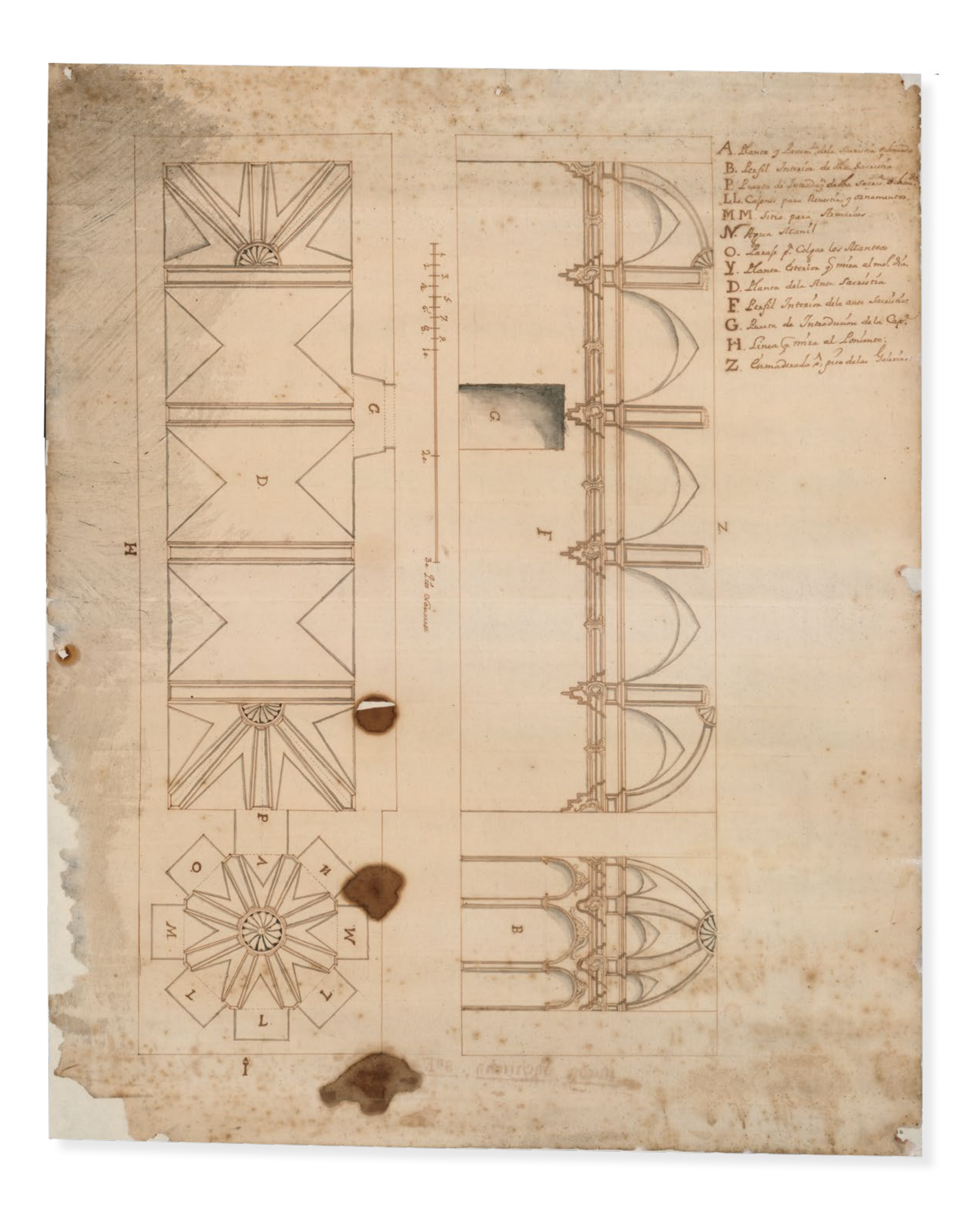
J Quarenta, y siete Bovedas a prueba en lo restante de los terraplenes, y parages q.e no pueden ser Batidos, que ahora se proyectan.

K Segundas cortaduras en las golas de los mismos Baluartes con un Muro sencillo, q.e se cerrarán, Rastrillo &c.a en lugár de la estacada con q.e aora están cerrados. L Cortaduras prales.

M Edificios interiores q.e siguiendo la misma figura del Pentagono estarán separados seis varas de los terraplenes, y algo mas de las

Plano de la ciudadela de Pamplona, por Antonio Hurtado, 1797. Archivo General Militar.


Golas de los Baluartes quedando enteramente yslados.
N. Puentes de comunicacion tornantes en medio de las cortinas p.ª passar á los terraplenes, y Baluartes desde las Azoteas de los edificios, a las quales se subirá p.r las escaleras q.e havrá en lo interior de ellos.
O. Parapetos con sus troneras p.ª Artilleria de poco calibre q.e rodearán todos los edificios p.ª q.e no haya parage donde no se pueda ofender al enemigo, q.e haya ocupado los terraplenes.
P. Segunda linea de los mismos edificios donde se puede hacer toda-via defensa si se quieren disponer como están los inmediatos a los terraplenes.
Q. Parages donde han de estar los Pescantes Verticales con aparejos correspondientes, y sus Argollas en los Muros de los terraplenes, y de los edificios, p.ª asegurar los vientos, p.ª quitar, y poner la Artilleria.
R. Bovedas en las dos Contraguardias p.ª Cuerpos de Guardia, y resguardo de la tropa, q.e en el dia no tienen.
S. Escaleras a lo interior de los Rebellines, y Contraguardias, a q.e se ha de entrar p.r las Puertas q.e havrá en los Muros sencillos q.e las han de cubrir.
T. Y.d.n p.ª subir a las Plazas de Armas de los caminos cubiertos, q.e se han de cubrir, como las q.e dan a la Plaza.
V. Refosos cerca del pie de las dos Alas de las dos contraguardias y los mismos al pie de la Muralla de la cara derecha del Baluarte Real, y de la izquierda del de S.n Tiago de cuya disposicion detallada van Planos particls.
X. Espaldones en el ayre ó Pantallas militares en los expresados Refosos para tirar por dentro de ellos desde las Casasmatas que havrá en dhas. caras de los Baluartes y sus correspondientes Flancos retirados, de que tambien acompaña Plano particular y sus Perfiles.
I. Cortaduras en la Cortina, y las mismas puede haver en todas.
Z. Pedreros artific.s de manpost.ª cerca de los Parapetos de los Camin.s cubiert.s
W. Bobedas á prueba en los Revellines.
&ª. Calles. a Almaz.s de Viveres, e. Ydem de Polbora q.e amb.s deben subsistir.
Nota. Que aunque se señalan en este Plano las Baterias altas, de los flancos como estan en la actualidad, su execucion, si S.M. se sirve aprobarlo, ha de ser como se propone en el Plano particular que acompaña de los mismos flancos.
Pamplona 31 de Mayo de 1797.
Antonio Hurtado


A. Planta y Lazeria dela Sacristia ochavada
B. Perfil Interior de dha Sacristia
P. Puerta de Introducz.n de dha Sacris. ochav.
LL. Cajones para Reservar, y ornamentos.
MM. Sitio para Armarios
N. Agua Manil
O. Parage p. Colgar los Mantos
Y. Planta Exterior q mira al med. dia
D. Planta dela Ante Sacristia
F. Perfil Interior dela ante Sacristia
G. Puerta de Introducion dela Capa.
H. Linea q mira al Poniente.
Z. Enmaderado p. piso delas Galerias.
D
G
H
F
Z
B
P
I

grafo, músico e inventor, precursor del uso y diseño de las máquinas a vapor y el aire acondicionado, creador de una campana para bucear e incluso llegó a diseñar un submarino. Su obra más destacada fue haber inventado la máquina de vapor, para la que registró, en 1606, la primera patente.

EL DIBUJO EN LOS EXÁMENES DE LOS GREMIOS

No cabe duda de que el diseño formó parte de las pruebas de capacitación para ejercer sus profesiones, si bien en algunos casos la documentación no es tan explícita como cabría pensar.

En el caso de los plateros todo resulta evidente, los textos de las ordenanzas, la documentación sobre los exámenes, e incluso el libro de dibujos de estos últimos, abundan en la importancia de las trazas en todo el proceso de aquellos ejercicios de aptitud para ejercer el arte y oficio. No ocurre lo mismo con los pintores, cuyas fuentes escritas apenas nos informan de aspectos reseñables. Del gremio de San José y Santo Tomás, lo que sabemos presenta algunas lagunas, según vamos ver.

Este último gremio de la capital navarra fue el más importante por agrupar a carpinteros, escultores, ensambladores, albañiles e incluso canteros. En las ordenanzas de 1586 se especifica en su sexta capítula que en el examen se preguntaría a los aspirantes «*de las traza, modelos y otras premáticas que a los examinadores parecerá ser oportunas y necesarias y dándoles compás, regla, buril y otra cualquiera herramienta, preguntándoles para qué es cada cosa y lo demás que parecerá a los tales examinadores*»[14].

Los exámenes no indican ni a fines del siglo XVII ni en la primera mitad del XVIII datos significativos de la existencia de una prueba de dibujo en el examen, aunque no parece que se excluyese. Por ejemplo, en el de Juan de Gastelúzar en 1588, se da cuenta de haberle dado cierta obra de arquitectura y ensamblaje para trabajarla. Tras darla por buena se le hicieron preguntas y repreguntas, a las que respondió con satisfacción[15]. Poco más tarde, en 1608, a Martín de Arraiz, en su examen para la maestría como ensamblador y architero, se le requirió la realización de trazas de puertas, ventanas y bufetes y en el mismo año Miguel de Elorriaga presentó trazas de puertas, ventanas y otras cosas[16]. En 1640, para capacitar como arquitecto y ensamblador a Tomás de Gaztelu se le pidió hacer «*una traza de los gloriosos San Joseph y Santo Tomás y otras diferentes trazas*»[17] y al flamenco Francisco Lefebre para la misma especialidad, le pidieron «*las trazas y plantas de la montea de una coluna*», entre otras cosas[18].

No debió cambiar mucho la praxis en la segunda mitad del siglo XVII y la siguiente centuria. Aunque las actas de los exámenes, más bien títulos de maestros no recojan esos extremos, sí que sabemos indirectamente que se pedía dibujar a los aspirantes. Uno de los más célebres artífices por su actividad como veedor de obras del obispado de Pamplona, Juan Antonio San Juan informó de que, en su examen de albañil, en 1689, le pidieron ejecutar una traza de arquitectura y, asimismo, afirmó tener entendido que al otro veedor Fermín de Larráinzar, le habían ordenado trazar el orden salomónico con todo su ornato[19].

En el caso de Tudela, los carpinteros y albañiles contaron con ordenanzas aprobadas en 1642. Sabemos por algún caso, como el de José Serrano y Jiménez, en 1673, que el examen consistía en preguntas y la elección tres piezas para tallarla en el plazo de un mes[20]. En el caso de Estella, el examen se hacía en casa del prior o veedores, e incluso en el domicilio de alguno de los examinandos y en la prueba no figura la realización de una prueba práctica[21].

Los pintores del siglo XVI, según ha documentado Pedro Echeverría, tuvieron sus pruebas, consistentes en preguntas acerca de colores, mezclas, aparejos y ornatos. Tras aquellas preguntas de índole teórica, venía otra de tipo práctico consistente en policromar una talla o relieve, pudiéndose exigir también la reproducción de una estampa o distintos motivos decorativos[22]. Cuando a mediados del siglo XVII se estableció en Pamplona la cofradía de San Lucas, que agrupaba a todos los pintores, se preveía la prueba, si bien los maestros antiguos quedaron exentos de la misma[23]. Del dominio del dibujo no se aporta nada en lo que conocemos, si bien se les exigía saber pintar todo lo que hubiese en la tierra y perspectiva con primor y sin defectos, en definitiva, unas generalidades que no aportan apenas nada sobre el diseño.

Como hemos señalado, en el caso de los plateros se pedía un dibujo y luego reducirlo a la pieza, quedando constancia del primero en el libro de la hermandad dedicado a tal efecto, conservado en el Archivo Municipal de Pamplona[24]. En las ordenanzas de 1743 aquel proceso quedó perfectamente reflejado en la vigesimoquinta, en la que leemos: «*el pretendiente ha de dibujar primero la pieza del examen en el libro que para este efecto tiene la hermandad en la oficina u obrador del prior de la hermandad a vista y presencia de éste y de los demás cargos, a fin de que puedan informar a la hermandad a que la ha dibujado por su mano; pues aunque según la ordenanza diecisiete de las antiguas parece se difirió el examen a los mayordomos, contraste, luminero y escribano de la hermandad, esto no ha tenido efecto estos muchos años, pues ha intervenido toda la hermandad a ellos, y concluido el dibujo, se presentará a toda la hermandad y se verá y reconocerá si está o no hecho conforme a arte, o si tiene algún defecto, sin explicarse en esto los hermanos, y enterados a su satisfacción del dibujo y teniendo presente la rectitud de sus conciencias, pasarán a votar en secreto, y con habas blancas y negras, sobre si está o no perfecto o defectuoso en parte sustancial, y cada uno de los hermanos echará una haba, que la blanca significará el estar bien hecho y la negra defectuoso,*

Proyecto de planta y alzado de la sacristía ochavada junto a la capilla de San Fermín en San Lorenzo, mediados del siglo XVIII. Archivo Municipal de Pamplona.

14. Morales Solchaga, E., «El gremio de San José y Santo Tomás de Pamplona hasta el siglo XVII», *Príncipe de Viana*, núm. 235, 2006, p. 818.
15. Molins Mugueta, J. L., «Artistas competentes en el trabajo de madera, examinados por la Hermandad de San José y Santo Tomás de Pamplona entre 1587 y 1650», *Príncipe de Viana*, anejo 11, 1988, p. 371.
16. *Ibid.*, pp. 366-369.
17. *Ibid.*, p. 371.
18. *Ibid.*, p. 375.
19. Fernández Gracia, R. «En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro», *Príncipe de Viana*, núm. 222, 2001, p. 17.
20. Id., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, p. 45.
21. *Ibid.*, pp. 54-55.
22. Echeverría Goñi, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1990, pp. 69-70.
23. Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 284 y ss.
24. García Gainza, M.ª C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991.

Grabado de San Eloy por Carlos Casanova, c. 1732, en el *Crisol Histórico-Político de la Antigüedad, nobleza y Estimación liberal del arte insigne de los plateros… que la Congregación del Gloriossimo Platero y Obispo San Eloy…*, Pamplona, Herederos de Martínez, 1744.



y siendo el número de las blancas mayor que el de las negras, se ha de entender hallarse bien hecho el dibujo, y al contrario, si fuese mayor el de número de las negras, por defectuoso y en este caso ha de volver a hacer nuevamente el dibujo y constando haber entregado el pretendiente al prior y cargos el estipendio y propina y demás gastos de su aprobación, como se ha acostumbrado, se le llamará al pretendiente y se le dará noticia a la aprobación del dibujo, el que ha de reducirlo a pieza, en oro o plata, trabajándola por su mano en la misma forma y dibujo, encargándole al mismo tiempo, se esmere en su habilidad en la formación de la pieza para que se consiga la mayor perfección del arte, cuya pieza así hecha igualmente se presentará a toda la hermandad y del mismo modo se pasará a reconocer si está o no perfectamente ejecutada…, teniendo presente los hermanos, como se ha dicho el dibujo»[25]. Los materiales para la realización de la pieza los aportaba la hermandad, que se beneficiaba porque se ponía a la venta pública.

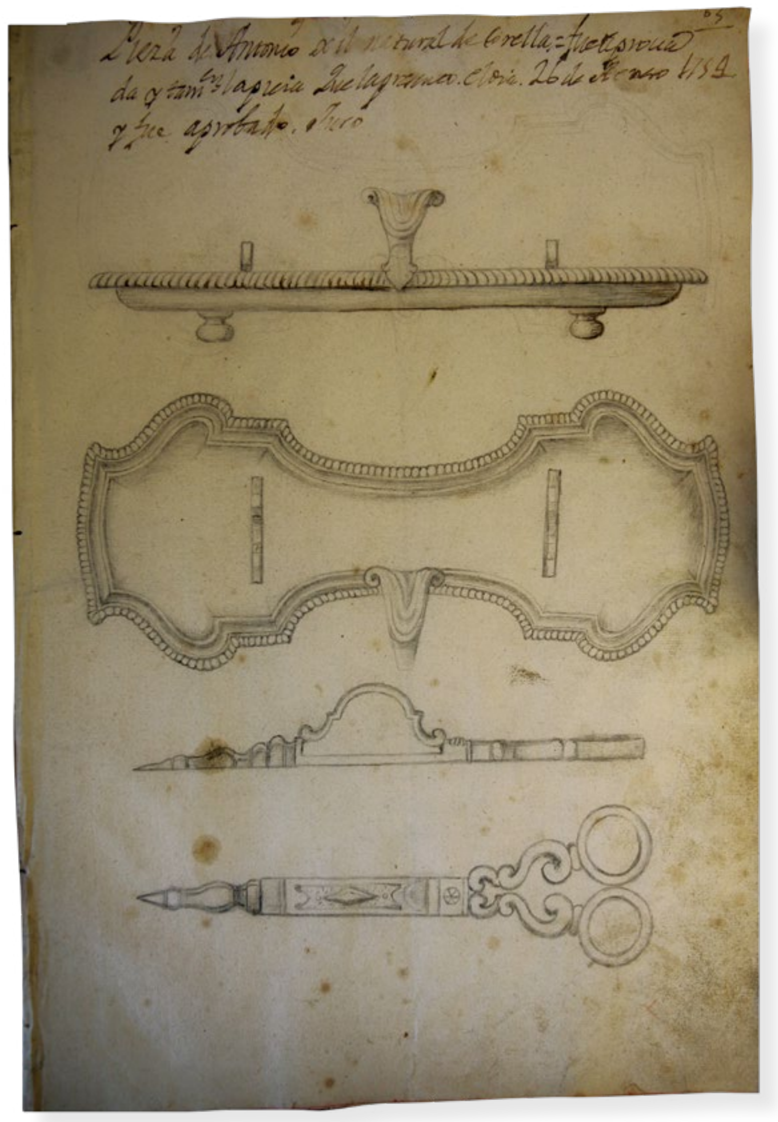
25. *Ibid.*, pp. 185-186.



Aguabenditera. Pieza de examen del platero José de Ochoa, 1699. Libro de exámenes de los plateros. Archivo Municipal de Pamplona.



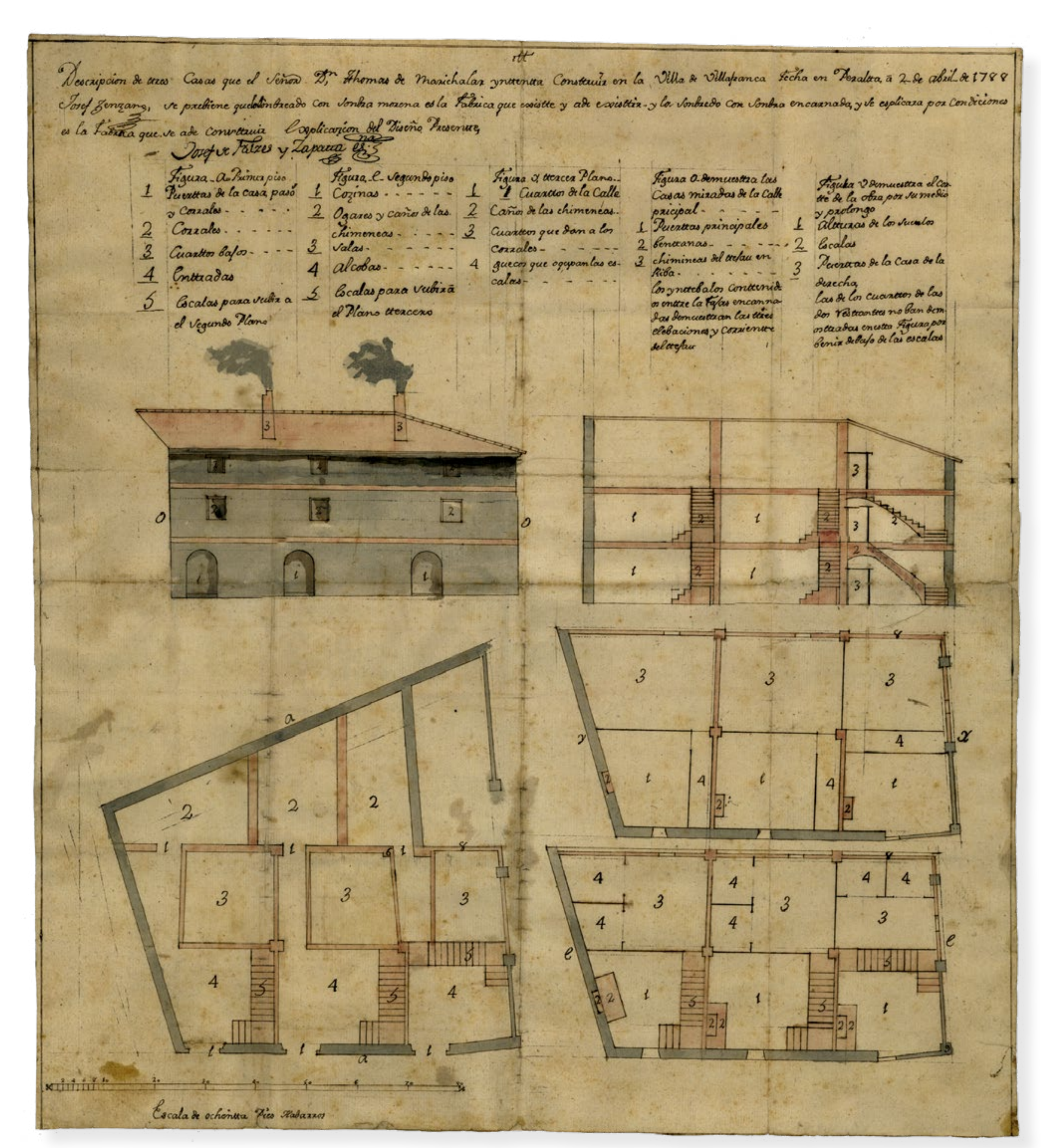
Jarra. Pieza de examen del platero Juan Antonio Hernández, 1714. Libro de exámenes de los plateros. Archivo Municipal de Pamplona.



Despabiladera y platillo. Pieza de examen de Antonio Gil, 1754. Libro de exámenes de los plateros. Archivo Municipal de Pamplona.



Azafate. Pieza de examen de Manuel de Beramendi, 1737. Libro de exámenes de los plateros. Archivo Municipal de Pamplona.



Proyecto para tres casas para don Tomás de Marichalar en Villafranca, por José Cenzano, 1788. Archivo Real y General de Navarra.

LOS DISEÑOS ARQUITECTÓNICOS ELABORADOS EN NAVARRA

Los proyectos de arquitectura civil y religiosa fueron realizados en la mayor parte de los casos por los maestros de la tierra. Ahí quedan las biografías de distintos artífices, maestros de obras, albañiles y arquitectos bien conocidos por las monografías de José Luis Arrese[26], Javier Azanza[27], Pilar Andueza[28] o Carlos Carrasco[29]. A nombres tan celebrados en su día como Pedro de Aguire, Juan Antonio Jiménez, Juan de Larrea Juan de Goyeneta, Manuel Olóriz o Vicente de Arizu, hay que añadir los de otros albañiles establecidos en diferentes localidades que fueron capaces de llevar al papel otras fábricas que cayeron bajo su responsabilidad. Sirva de ejemplo José Cenzano que levantó la casa de don Tomás de Marichalar en Peralta[30], en 1772 y proyectó unos años más tarde, en 1788, un conjunto de tres casas para el mismo personaje en Villafranca[31].

26. Arrese, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977.

27. Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998, pp. 81-135.

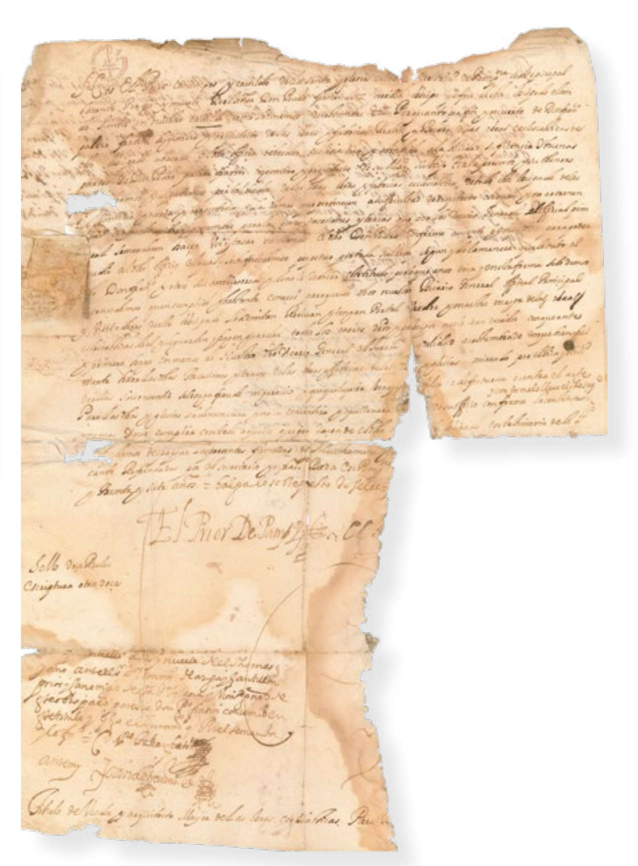
28. Andueza Unanua, P., *Arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 181-207.

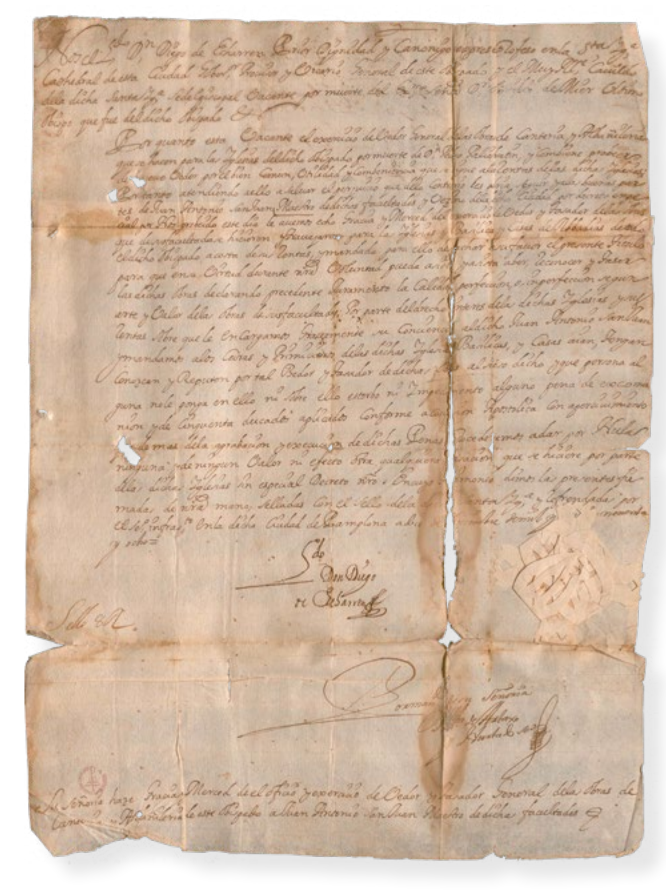
29. Carrasco Navarro, C., *Los palacios barrocos de Tudela. Arquitectura y Nobleza*, Tudela, Castel Ruiz – Ayuntamiento, 2014, pp. 163-177.

30. Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Peralta, José de Falces, 1772, núm. 104.

31. Archivo Real y General de Navarra. Cartografía-Iconografía, núm. 603.







Constituciones Synodales del obispado de Pamplona, editadas en 1591. Colección particular.

Título de veedor y arquitecto mayor de las obras eclesiásticas del obispado de Pamplona a favor de Pedro Palear Fratín, 1637. Archivo Diocesano de Pamplona.

Título de Juan Antonio San Juan, como veedor y tasador general de las obras de cantería y albañilería del obispado de Pamplona, 1696. Archivo Diocesano de Pamplona.

Título de veedor de obras de la diócesis de Manuel de Larrondo, 1768. Archivo Diocesano de Pamplona.

EL VEEDOR DE OBRAS ECLESIÁSTICAS

Si alguien destacó en el mundo de los proyectos artísticos y del dibujo en la Navarra del Antiguo Régimen, ése fue el veedor de obras del obispado, por cuyas manos pasaron planes de todo tipo, para ser aprobados en su inicio, reconocidos en su ejecución y valorados en su tasación. En muchos casos fue también el encargado de realizar el dibujo del proyecto a ejecutar.

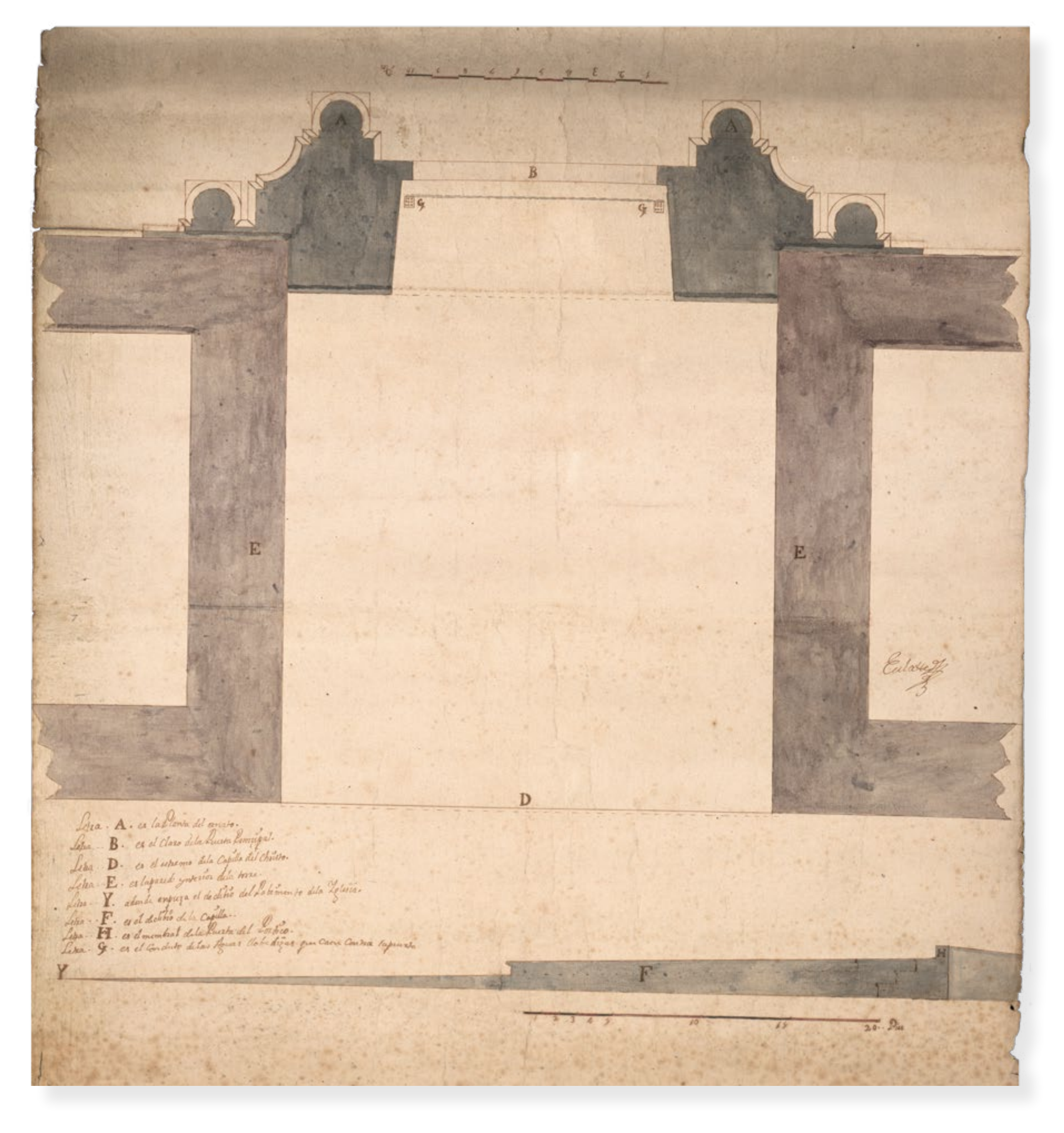
La traza, plano o diseño dibujado en un papel era requisito previsto en las Constituciones de don Bernardo de Rojas y Sandoval, en las que se disponía que el maestro presentara la traza dibujada en un papel y rubricada, antes de formalizar la escritura de contrato. Así reza el texto: «*Lo primero que, si fuere obra de plata, o de talla, o de pintura, o cantería, o carpintería, el oficial dé primero la traza y modelo de la dicha obra en un papel, el cual firme el dicho oficial y Nos o nuestro Vicario general o visitador que diere la obra. Y este papel quede en poder del notario, ante quien se hiciere la escritura o encargo de la dicha obra. Item, que el oficial que se encargare de la tal obra, haga escritura, que la tendrá hecha dentro de cierto tiempo, conforme al dicho modelo y traza*»[32]. En otras disposiciones, se prohíbe al veedor hacerse cargo de trabajo alguno sin licencia expresa del obispo, a la vez que le impide visitar obras que no fuesen de su «*facultad y arte*»[33].

La elaboración de la traza o diseño y la petición de la licencia para realizar el retablo eran acciones paralelas en el tiempo y, en bastantes ocasiones, parece inferirse que la traza precedía a la licencia, ya que en numerosas peticiones para conseguir el permiso se alude a trazas o diseños de tal o cual maestro.

Por lo general, eran los propios artistas o los patronos de los edificios, los que tomaban la iniciativa para llevar a cabo el proyecto, haciendo referencia a él en la licencia que se pedía al obispado. En otras ocasiones la traza se dibujaba por

32. Rojas y Sandoval, B., *Constituciones Synodales del obispado de Pamplona*, Pamplona, Thomas Porralis, 1591, fol. 122v.

33. *Ibid.*, fols. 123v. y 134.



Planta de la portada de San Lorenzo de Pamplona, por José Pérez de Eulate, 1744. Archivo Municipal de Pamplona.

encargo, tras haberse ordenado por el visitador la construcción de un retablo nuevo.

Desgraciadamente, no se han conservado esos fondos y lo que nos resta son algunos testigos, generalmente como pruebas testificales en farragosos pleitos y más excepcionalmente en algunos contratos notariales. Pasaremos revista a las personalidades más importantes que ocuparon aquel codiciado puesto a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. En cualquier caso, hay que recordar la reflexión de J. Ibáñez cuando recuerda que las trazas permitieron a los maestros de obras, canteros y albañiles, erigir edificios según la concepción del que lo planeó y delineó, sin hacer necesaria su presencia física durante el proceso constructivo[34].

A los veedores del siglo XVI, Juan de Villarreal (1517-1584) y su hijo Miguel de Altuna (1549-1601) ha dedicado sendos trabajos y otro tercero sobre la habilidad de trazar la profesora M. J. Tarifa[35]. El primero de ellos ha sido calificado por la mencionada investigadora como una de las figuras más sobresalientes de la arquitectura del siglo XVI en la diócesis de Pamplona que, como es sabido, abarcaba gran parte de Guipúzcoa y otros territorios fuera de la actual Comunidad Foral. Su aporte fundamental fue la introducción en el diseño de edificios de importantes novedades y el manejo de tratados de arquitectura. La coincidencia en algunas tasaciones de retablos y obras de cantería y albañilería con importantes maestros, como el genovés Juan Luis Musante, maestro mayor de obras reales al servicio de Felipe II, pudo influir en su continua formación. Precisamente, una hija de Villarreal, Catalina, contrajo matrimonio con el referido Musante, que poseyó una rica biblioteca de 114 volúmenes de distintas materias, entre los que figuraban los tratados de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola y Palladio. Aunque todos ellos quedaron en poder de su tío el escultor Giuseppe Frecchia, es muy posible que su suegro, Juan de Villarreal, y su cuñado Miguel de Altuna, tuviesen acceso a su contenido[36].

34. Ibáñez Fernández, J., «Entre muestras y trazas. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa», en B. Alonso Ruiz y F. Villaseñor Sebastián (coords.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander, Universidad de Cantabria, 2014, pp. 305-328.

35. Tarifa Castilla, M. J. «Juan de Villarreal...», *op. cit.*, pp. 617-654; «Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)», *Artigrama*, núm. 10, 2015, pp. 221-240 y «La habilidad de trazar: la figura del veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona en el siglo XVI», en Begoña Alonso Ruiz (ed.), *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, vol. I, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2018, pp. 146-159.

36. Id., «La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 23, 2011, pp. 31-46.

De otros veedores de cantería y obras en la etapa barroca se ocupa J. Azanza en su estudio sobre la arquitectura religiosa en Navarra durante el Barroco. Los nombres de Francisco Palear Fratín (1602-1637), su hijo Pedro (1637-1698), Juan Antonio San Juan (1698-1740), Juan Miguel Goyeneta (1741-1743), Pedro de Aizpún (1743-1753), Manuel de Olóriz (1753-1758), Esteban de Múzquiz (1758-1769), Manuel de Iribarren (1769-1770) y Manuel de Larrondo (1773)[37], se filian con otros tantos proyectos, licencias, aprobaciones y tasaciones de gran parte de las obras realizadas en nuestros templos y otros edificios de filiación parroquial, como casas abaciales o graneros y almacenes de diezmos y primicias. El primero de ellos, Francisco Palear Fratín desempeñó el cargo en los ámbitos de la construcción y de amueblamiento litúrgico, según propia declaración del mismo en que afirma: «*cuius architectus non est faber, sed docet fabricare, et est architectura scientia pluribus disciplina, et vaiis eruditionibus ornata*»[38].

Uno de los más prolíficos fue Juan Antonio San Juan, confundido en ocasiones como miembro de la familia de retablistas tudelanos, aunque nada tuvo que ver con ellos. Era natural de Peralta, en donde nació y fue bautizado el 24 de enero de 1669[39]; ingresó en el gremio de San José y Santo Tomás de Pamplona en 1689[40] y falleció en la capital navarra el 11 de diciembre de 1740, siendo sepultado en el convento de los Trinitarios[41]. De él se han ocupado Azanza[42], Molins[43] y Pilar Andueza que ha dado a conocer su testamento y su participación en obras de arquitectura doméstica señorial en las casas de los Borda de Maya y de Echeverría o Lamiarrita de Arizcun, erigida como casa de contratación por orden de Juan Tomás Goyeneche[44]. Este último dato avala la participación de los veedores, como de los frailes tracistas, en proyectos de arquitectura civil en sus dos vertientes: señorial y doméstica, si bien en su mayor parte se hacían cargo de todo lo relacionado con la religiosa propiamente dicha.

Otro de los veedores referidos al que hay que ponderar fue Manuel Olóriz, uno de los protagonistas del proyecto de la limpieza de calles y alcantarillado de la ciudad. Su trayectoria profesional estuvo muy acorde con los cambios vividos en el segundo tercio del siglo XVIII, en todos los órdenes. Olóriz nació en Falces, en diciembre de 1708, y se examinó en Pamplona como albañil en 1736[45], el mismo año en que contrajo matrimonio con Marina Lasterra[46]. De su buen hacer y cualidades da fe su nombramiento al año siguiente, en 1737, como veedor de edificios del ayuntamiento de Pamplona[47], cargo que retuvo hasta su fallecimiento. Realizó planos para obras religiosas como el coro de la parroquia de su localidad natal en 1749 o el convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca, dictaminó y ejecutó obras en numerosas parroquias y santuarios por toda la geografía foral, en Puente la Reina, Lesaca, Labiano, etc., así como en planes de arquitectura civil como las casas de Eslava o de los Mutiloa de Pamplona[48]. Diseñó y trabajó, con asiduidad, para las instituciones del reino, hasta que en 1776 su hijo José Pablo le sustituyó en las ausencias y más tarde, hacia 1780, de modo definitivo, tras solicitarlo al Reino[49]. Como muy perito y uno de los veedores de la capital navarra fue enviado a Madrid para conferenciar con el maestro de obras Pablo Ramírez de Arellano, en torno a las obras de alcantarillado de la ciudad[50]. La conversación entre ambos, dejó al navarro «enamorado» según testimonio de don Manuel Azpilicueta, alcalde de Casa y Corte, que hizo de valedor del ayuntamiento de Pamplona[51]. Más tarde trabajaron, en la primavera y verano de 1767, ambos en aquel ambicioso proyecto para el que Ramírez de Arellano hizo dos copias, una para el archivo y otra para mostrar a los que se presentasen para su adjudicación. Manuel Olóriz dictó su testamento en 1775[52], poco antes de partir hacia Cádiz para asesorar en la obra de alcantarillado de aquella ciudad andaluza. Debió fallecer en torno a 1780, año en que su hijo José Pablo solicitó y obtuvo el puesto de maestro de obras del Reino[53]. Dejó a otras dos hijas[54] y ordenó enterrarse en el Carmen de Pamplona, aunque previendo su fallecimiento en tierras andaluzas o en el viaje mencionado, dejó ordenado su entierro en convento de la orden carmelita o en la parroquia del lugar en donde le sorprendiese la muerte[55]. Junto a sus intervenciones en arquitectura civil y religiosa, realizó diversas declaraciones sobre el estado de los caminos en Navarra[56].

Los veedores relacionados con el mundo de las artes de la madera y del retablo en particular, que ostentaron título genérico de veedor de obras de arquitectura y ensamblaje, nos son también conocidos. En tiempos del obispo Roche, el cargo recayó en José de Huici e Ituren, familiar del Santo Oficio y afamado maestro que completó su formación en Castilla y en Oviedo con Luis Fernández de la Vega[57]. En 1685, optaba al mismo cargo Miguel de Bengoechea[58]. Martín García detentó el cargo de veedor de obras de arquitectura, ensamblaje y escultura a fines del siglo XVII y todavía ejercía como tal en 1707. En la segunda y tercera décadas del siglo XVIII lo fue Simón de Bengoechea, que sería sustituido por Fermín de Larrainzar, a mediados de los veinte y éste a su vez, en 1741, por su yerno José Pérez de Eulate (1741-1783)[59], reconocido desde la administración real, en 1760, como «*hombre activo, inteligente y honrado*»[60].

Por lo que respecta a los veedores de la especialidad de pintura y policromía, en la época renacentista, no conocemos otro nombramiento que el de Juan Claver, quien sería sucedido en el cargo por el longevo y prolífico pintor de Asiain Juan de las Heras[61]. En pleno siglo XVII sabemos que lo fueron Lucas Pinedo[62], que proporcionó el dibujo para el escudo del portal de la Taconera en

37. Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco…*, *op. cit.*, pp. 89-103.
38. Tarifa Castilla, M. J., *La formación artística…*, *op. cit.*, p. 150.
39. Archivo Parroquial de Peralta. Libro IV de Bautizados 1654-1698, fol. 141v.
40. Morales Solchaga, E., «La representación institucional como vía de reconocimiento social y profesional: el caso de carpinteros y albañiles de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 252, 2011, p. 7.
41. Archivo Parroquial de San Lorenzo de Pamplona. Libro de Difuntos 1724-1812, fol. 77.
42. Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco…*, *op. cit.*, pp. 97-100.
43. Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020, pp. 58-60.
44. Andueza Unanua, P., «La casa, la familia y los negocios en el siglo XVIII: Los Borda de Maya (Baztán)», *Príncipe de Viana*, núm. 235, 2005, 364-366.
45. Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, p. 347.
46. Andueza Unanua, P., *Arquitectura señorial de Pamplona…*, *op. cit.*, p. 192.
47. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1736-1739, fol. 25.
48. Andueza Unanua, P., *Arquitectura señorial de Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 250 y 332.
49. Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, p. 349.
50. Molins Mugueta, J. L., «En el II Centenario de la traída de aguas», *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona 1790-1990*, Pamplona, Ayuntamiento, 1990, p. 5; y Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1766-1770, fols. 31, 40, 42, 74, 75, 76 y 78
51. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1766-1770, fol. 41.
52. Andueza Unanua, P., *Arquitectura señorial de Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 196-197.
53. Fortún Pérez de Ciriza, L. J. (ed.), *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libros 11 y 12 (1780-1781)*, Pamplona, Parlamento de Navarra, 1995, p. 130.
54. Una de ellas, Francisca Olóriz Lasterra, casada con Fermín de Anchóriz, interpuso un pleito contra su padre Manuel Olóriz, viudo de Martina Lasterra, sobre entrega del inventario de bienes de Martina Lasterra, su madre, fallecida sin hacer testamento. *Vid.* Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 218784.
55. Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona, Juan de Laurendi, 1775, núm. 26.

1646[63] y Juan de Olmos, nombrado en 1676 por el obispo fray Pedro de Roche. Su nombramiento fue validado de nuevo en 1685[64]. En este último año, varios maestros intentaron revalidar sus títulos, oponiéndose otros, según las especialidades que aducían poseer. Para el cargo de veedor de obras de platería se presentó el maestro Pedro de Suescun, en el mismo año de 1685[65]. Sin embargo, parece que la encomienda recayó en el famoso orfebre Cristóbal Martínez de Bujanda, el cual recibió, en torno a 1699, una revalidación del título de veedor y tasador de las obras de plata[66].

En la mayor parte de los casos, quedó patente una consideración que nos habla del veedor como una figura muy importante entre los artífices, quizás clave en singulares momentos, para explicarnos el devenir de las artes, la gramática formal en determinados periodos, que llegará a estar en función de la formación, el gusto y las relaciones artísticas de ese maestro. Ni que decir tiene que la figura del veedor diocesano tuvo un prestigio social destacado, en aquella pequeña corte que era Pamplona, como capital y cabeza del Reino de Navarra. Así, hemos de señalar cómo la opinión del veedor fue reclamada en discusiones claves, como la que se suscitó a comienzos del siglo XVIII, nada menos que sobre el carácter de la arquitectura y su equivalencia o no con el ensamblaje[67]. El veedor Juan Antonio San Juan, que detentó el cargo entre 1698 y 1741, se alineó con las posiciones contrarias a las sostenidas por el conservador gremio de San José y Santo Tomás de la capital navarra, argumentando que la arquitectura se diferenciaba del ensamblaje, en tanto que este último *«solo se reduce al mismo sentido que él da y que es ensamblar una pieza a otra... de tal modo que con sus espigas queden unidas y incorporadas unas a otras, sin que tengan ninguna de las reglas de arquitectura; pero la arquitectura se compone de distinta distribución y medidas, como son las cinco órdenes de arquitectura que aze mención de ellas Jaime de Viñola, Juan de Arfe y Villafañe y Vitrubio, Sebastiano y otros autores, que con medidas fijas y determinadas enseñan el modo de ejecutarlas»*[68].

No podemos terminar este apartado dedicado a los veedores de obras, sin llamar la atención a cómo, en ocasiones, sus nombramientos no estuvieron ajenos a las competencias de cada uno de ellos. Al parecer, algunos poseían la claridad en la diferenciación de especialidades artísticas, en una Pamplona en la que todas ellas, a excepción de pintores y plateros, estaban englobadas en la cofradía y gremio de San José y Santo Tomás[69]. Es por ello por lo que se enzarzaron en pleitos sobre preparación y competencia para el desempeño de sus respectivos cargos. Uno de ellos, al que hemos aludido, tuvo lugar en 1685. Entre sus diligencias procesales, aparecen numerosos maestros de otras tantas especialidades, unos con el objeto de validar títulos anteriores que decían tener y haber perdido y otros para optar por estar vacante el cargo en su especialidad[70]. En 1713, se litigó otro proceso sobre el nombramiento de veedor de obras de cantería. Los protagonistas de aquel enfrentamiento eran Juan Antonio San Juan y otros maestros que le negaban la condición de cantero, aunque fuese un destacado albañil[71]. En el fondo de aquellas discusiones, como observa J. Azanza, estaba presente la consideración de que los anteriores veedores ejercieron desde una perspectiva teórica y, a comienzos del XVIII, Juan Antonio San Juan defendía que la profesión del arquitecto consistía en «*dar disposiciones por trazas y por plantillas como lo previene el arte*»[72].

EL VEEDOR DE EDIFICIOS DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA Y OTROS VEEDORES

Sin la proyección del veedor diocesano, es preciso señalar que algunos ayuntamientos importantes contaron con la figura del veedor de edificios en sus localidades. De entre todos destaca el caso de la capital navarra, cuyos cometidos dentro del casco urbano estudió J. F. Garralda para el siglo XVIII[73] y conviene, al menos, referir en sus grandes líneas, habida cuenta que algunos de los que ostentaron el cargo firmaron trazas y diseños para diversas construcciones. Por lo general, todos los nominados pertenecieron a la cofradía y gremio de San José y Santo Tomás y cada cierto tiempo inspeccionaban todos los edificios de la ciudad para averiguar posibles estados ruinosos o estado de los tejados, de acuerdo con las ordenanzas[74].

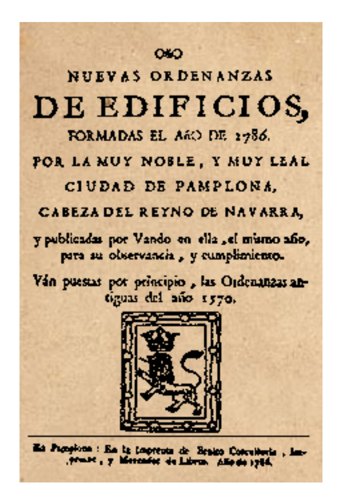
Para proceder en cualquier actuación contaron con diversas ordenanzas o reglamentos, las más importantes datadas en 1570 y 1786, que se publicaron juntas en este último año[75]. Las del siglo XVI son eminentemente de carácter práctico y legislan sobre chimeneas, medianiles, goteras, lumbreras, tipo de ladrillo y belenas, siempre con la intención de no causar perjuicios ni a las calles ni a los vecinos. Las de 1786, en cambio, poseen junto a esos aspectos, un eminente mensaje de la época ilustrada, en el contexto de una Pamplona que se modernizaba con importantes proyectos como el alcantarillado o la traída de aguas y, en general, con una política de radical modernización de su urbanismo. Los términos que encontramos en el texto respiran a aquel concreto momento. En los prolegómenos se advierte que, «*habiéndose dedicado a examinar el punto de edificios públicos, como privativo de su jurisdicción ordinaria económica y de suma importancia al respetable decoro y utilidad común, cuya acertada administración y gobierno depende de un arreglado método en la disposición y*

56. Id., Joaquín Arteta, 1763-1764.
57. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 200-201.
58. Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 948, núm. 3. Sobre la validación de los cargos de veedores de obras del obispado, fol. 7.
59. Fernández Gracia, R., *El retablo...*, *op. cit.*, pp. 323 y ss. y 389 y ss.
60. Tarifa Castilla, M. J., «Dos propuestas de diseño del mausoleo del conde de Gages (Juan Lorenzo Catalán, 1760 y Francisco Llobet, 1764) para la iglesia del convento de Capuchinos de Pamplona», en A. Castán y C. Lomba eds.), *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el gusto iii*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, p. 445.
61. Echeverría Goñi, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra...*, *op. cit.*, pp. 59-60.
62. Morales Solchaga, E., «La autoafirmación de un pintor de caballete en la Pamplona del siglo XVII. Un lienzo de Lucas de Pinedo», *Príncipe de Viana*, núm. 235, 2005, pp. 311-339.
63. Orduna Portús, P. M., «El juramento de fidelidad del Príncipe Baltasar Carlos en Pamplona. Interpretación, estructura, imágenes, fin», *Grupos sociales en la historia de Navarra: actas del V Congreso de Historia de Navarra*, vol. I, Pamplona, Ediciones Eunate, 2002, p. 287.
64. Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 948, núm. 3. Sobre la validación de los cargos de veedores de obras del obispado, fols. 33-45.
65. *Ibid.*, fol. 18.
66. Archivo Catedral de Pamplona. Documentos sueltos.
67. Fernández Gracia, R. «En torno a la arquitectura...», *op. cit.*, pp. 7-23.
68. *Ibid.*, p. 17.
69. Id., *El retablo barroco...*, *op. cit.*, pp. 50-53.
70. Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 948, núm. 3. Sobre la validación de los cargos de veedores de obras del obispado.
71. *Ibid.* C/ 1471. De José de Goyenechea, maestro cantero vecino de Pamplona contra Juan Antonio San Juan.
72. Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco...*, *op. cit.*, p. 97.
73. Garralda Arizcun, J. F., «La burocracia del Ayuntamiento de Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, núm. 191, 1990, pp. 867-940.
74. *Ibid.*, p. 887.
75. *Nuevas ordenanzas de edificios formadas en el año de 1786 formadas por la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Pamplona, cabeza del Reyno de Navarra..., van puestas por principio las Ordenanzas antiguas del año 1570*, Pamplona, Benito Cosculluela, 1786.



Plano Pamplona, 1730. Colección particular.


Proyectos.
Que se estan executando y combiene concluirlos luego por los motivos que se expresan en los Planos particulares de cada Pieza sobre Escala grande, y en el Estado de su Coste.
2. Fuerte del Principe con su comunicacion à la Ciudadela.
3. Fortin de Sn. Bartholomé y su Bateria sobre el escarpe del Rio.
4. Baluarte de Redin.
5. Revellin de los Reyes.
6. Baluarte de nra. Sra. del Pilar.
7. Fortin de la Cruz de Sn. Roque.
8. Arçenal en la Ciudadela para los pertrechos de la Artilleria.
9. Cubierto en la Esplanada de la Ciudadela para recojer el maderamen de la Artilleria y Fortificacion.
Obras proyectadas para proseguir despues
10. Baluarte bajo de Labrit, siendo el antiguo tan pequeño que solo puede servir de Cavallero.
11. Baluarte y Falsabraga p. cubrir la frente de la Cathedral que està sin defensa.
12. Baluarte plano en la frente de la Rochapea para aproximar las defensas que ademas de ser al presente pocas son mui distantes, y servir al mismo tiempo para defender el terreno de la derecha del Fortin de Sn. Roque.
13. Tambor p. cubrir la Puerta nueva.
14. Contraguardia delante del Baluarte de Gonzaga, de la cara derecha està ya adelantada y servirà p. aproximar la defensa sobre dho Fortin.
15. Puerta nueva y Puente que se deve hazer en lugar de la de la Taconera.
16. Revellin que se ha de arrasar, como asimismo el Flanco del Baluarte de la Taconera por ser contrario.
17. Hornabeque avanzado para descubrir el terreno hondo que se halla delante de las Casas de Sn. Juan de la Cadena.
18. Fortin que se propone erigir sobre la altura de Mendilorri que domina todo el llano de la Plaza de forma que mientras subsistirà, no se podrà el Enemigo campar en el, ni tomar los puestos à la Plaza.
19. Linea ò Campo atrincherado protegido del fuerte propuesto de Mendilorri y de algunos Reductos para asegurar un Campo volante, cuya Linea se puede executar en la ocasion de temerse un Sitio, à fin de impedir, al Enemigo, juntamente con dho Fuerte de poder cercar la Plaza.
20. Lunetas proyectadas entre el Fuerte del Principe, y el Hornabeque avanzado.
Camino de Madrid
Texeria
Texeria
Cruz Negra
Hermita de Sn. Juan de la Cadena
Taconera
Hermita de Sn. Roque
Molino
Barrio de la Rochapea
Casa de los Pinos.
Combento de Trinitarios descalzos
Molino
Rio Arga
Molino
Hermita de Sn. Jorge
Puente
Rio Arga
Combento de Monjas Franciscas llamadas de Santa Engracia.


NUEVAS ORDENANZAS
DE EDIFICIOS,
FORMADAS EL AÑO DE 1786.
POR LA MUY NOBLE, Y MUY LEAL
CIUDAD DE PAMPLONA,
CABEZA DEL REYNO DE NAVARRA,
y publicadas por Vando en ella, el mismo año, para su observancia, y cumplimiento.
Ván puestas por principio, las Ordenanzas antiguas del año 1570.

En Pamplona: En la Imprenta de Benito Cosculluela, Impresor, y Mercader de Libros. Año de 1786.

Portada de las ordenanzas para los edificios de Pamplona, 1786.

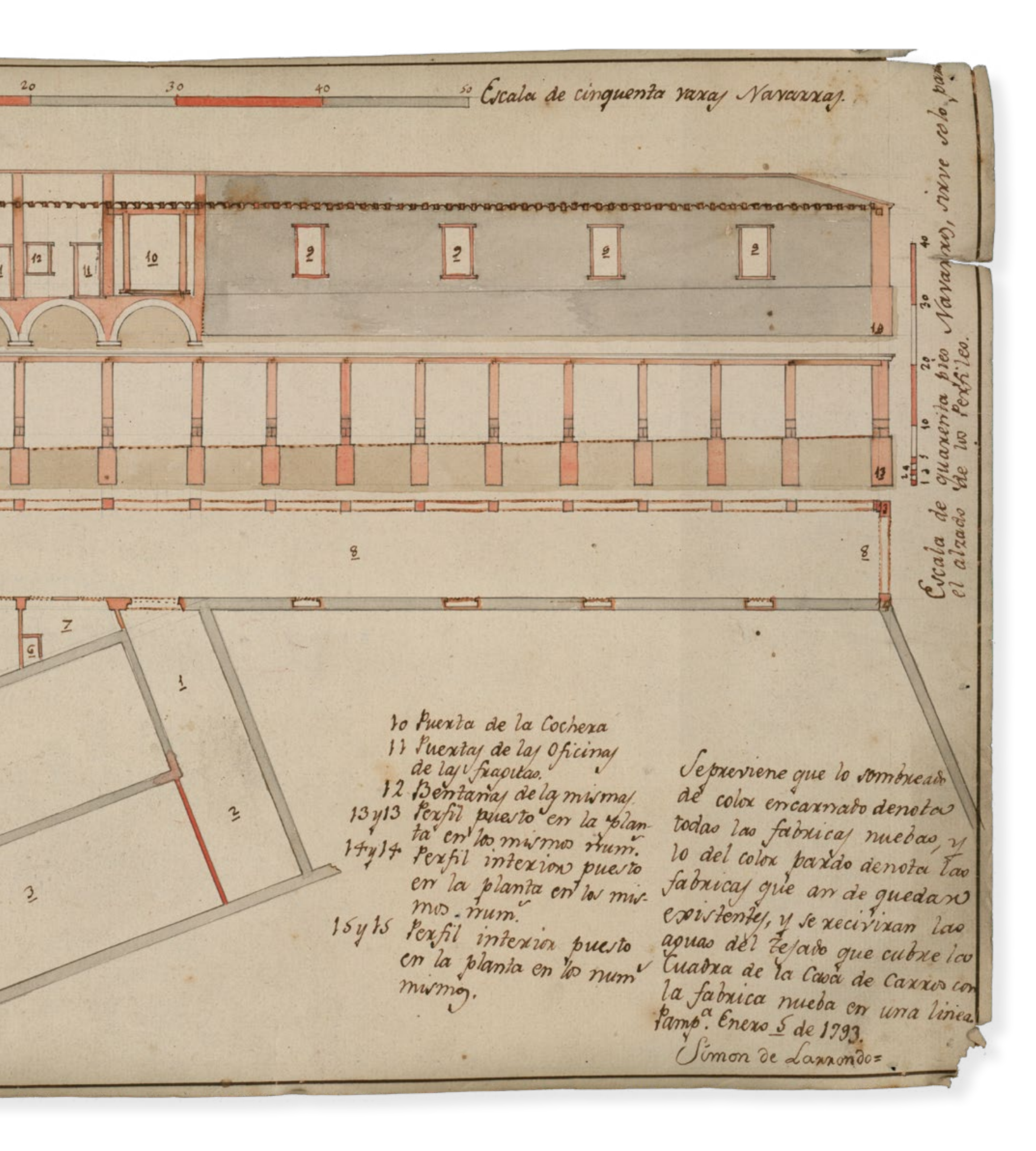
dirección de las fábricas que deben establecerse con la solidez y regularidad que para su seguridad, comodidad y hermosura corresponde»[76]. Más adelante esgrime argumentos para limitar las iniciativas en obras ridículas, caprichosas, pésimas, desagradables a la vista y extravagantes, porque nadie puede ni debe ejecutar fábricas contra el buen gusto, la regularidad, el aseo y la limpieza[77]. En el capítulo primero se trata de la necesidad de que haya un maestro inteligente que cele sobre el orden el los edificios y que sea «*de conocida instrucción, habilidad, experiencia e integridad*»[78]. En el segundo se obliga a presentar el diseño de la fachada a la ciudad para comprobar alineación y regularidad, siempre en aras a la comodidad y la hermosura pública, añadiéndose que «*igualmente deben dicho maestro o maestros, examinar el diseño y corregir en él cualquier defecto que tuviere, tanto en lo que mira a la solidez, como en lo respectivo a la simetría y buena forma, de modo que sin precisar al dueño a fabricar con más gasto que el que intentaba, o el que exige la indispensable firmeza, se consiga una decoración bien proporcionada y ordenada por la parte exterior*»[79]. En el resto de los capítulos se trata de balcones, rejas, aleros, medianiles, goteras, patios, luces, bodegas, sótanos, hornos y chimeneas.

La puesta en marcha de esas disposiciones trajo algún problema jurídico ya que, ante un problema con un medianil, el fiscal y el Consejo Real contradijeron al ayuntamiento que se sintió perjudicado en su tradicional jurisdicción sobre los edificios de la ciudad. En un acta municipal, fechada el 23 de septiembre de 1786, los ediles de Pamplona, celosos de sus atribuciones, abogaron por su intención en la confección y publicación de las ordenanzas, siempre con la intención de que los edificios se construyesen «*con seguridad, orden y simetría, evitando los abusos y deformidades que hasta aquí se han cometido en las fábricas*». En esa misma sintonía se mostraron favorables a hacer acudir al rey «*por mano del Excelentísimo Señor conde de Floridablanca, primer secretario de Estado, pidiendo que en caso de que las nuevas ordenanzas necesiten de aprobación, se digne confirmarlas y que en los asuntos y proyectos de policía y adorno público, se permita a la ciudad el obrar con absoluta independencia del Consejo, sin que este, ni el fiscal, puedan mezclarse en el embarazarle*»[80].

Veamos, a modo de ejemplo, cómo se procedía en su nombramiento tomando como ejemplo lo ocurrido en enero de 1737 al nominarse para tal puesto a Francisco de Riezu. El acta municipal correspondiente al día 26 de enero de aquel año, tras finalizar con el despacho ordinario, «*se vieron tres memoriales de Francisco Riezu, Fernando de Múzquiz y Manuel Olóriz, maestros albañiles de esta ciudad, pretendiendo la gracia de veedor de edificios de ella que se halla vacante por muerte de Juan Bautista Lasterra, y conferido en su razón atendiendo a que el dicho Riezu por nombramiento de la ciudad ha servido y sirve las ausencias y enfermedades de Juan Antonio San Juan, segundo veedor desde el año de 1724, dijo que su señoría lo elije y nombra por tal veedor, en lugar dic dicho Lasterra, con las mismas utilidades, cargas y obligaciones que lo ha servido éste. Y asimismo nombra por veedor interim para las ausencias y enfermedades de dicho San Juan que ha vacado por ascenso de dicho Riezu al expresado Fernando de Múzquiz con las mismas calidades y circunstancias que lo ha sido el dicho Riezu. Y al dicho Manuel de Olóriz lo nombra así bien por veedor interim para las ausencias y enfermedades de dicho Riezu, en la misma conformidad. Y se les reciba juramento de que usarán bien y fielmente dichos empleos*»[81].

Los veedores asistían en calidad de peritos a los regidores pamploneses responsables de los edificios. Tras los reconocimientos que se les requerían, presentaban una declaración jurada a la Corporación. En 1662 se nombró a un tercer vee-

76. *Ibid.*, p. 14.
77. *Ibid.*, pp. 16-17.
78. *Ibid.*, p. 18.
79. *Ibid.*, p. 20.
80. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1785-1787, fol. 161v.
81. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1736-1739, fol. 25.



Planta y alzado para la casa de carros de Pamplona, por Simón de Larrondo, 1793, Archivo Municipal de Pamplona.

dor, el albañil Juan de Ochagavía, para que supliese posibles faltas de los dos ya nominados anteriormente, Miguel de Zabala y Juan de Salinas[82].

En 1699 lo eran Pedro de Zabala y Juan Beasoain y Paulorena, cuando litigaron con el ayuntamiento sobre el nombramiento de nuevos veedores[83]. En 1709, cuando se reconoció la casa del marqués de San Miguel de Aguayo en la calle Mayor, lo eran Juan de Beasoain y Pedro de Zabalza[84]. En 1737, como hemos visto, se presentaron Francisco Riezu, Fernando de Múzquiz y Manuel Olóriz. En 1751, cuando se iniciaron los trámites para levantar la nueva casa consistorial de Pamplona, ostentaban el cargo de veedores Manuel Olóriz y Fernando de Muzquiz[85]. En 1780 se designó por fallecimiento del citado Manuel Olóriz que detentaba el cargo, a Juan Ángel Cía y Simón de Larrondo. Este último fue destituido en agosto de 1783 por haber contravenido la legislación[86]. Coincidiendo con este último hecho, el maestro albañil Miguel Merino que servía como veedor interino desde abril de 1767, pidió el nombramiento en propiedad, accediendo a ellos los regidores con la condición de poder removerlo del empleo con o sin causas[87]. En febrero de 1791 se nombró como veedor supernumerario al maestro Juan Prudencio Luis, por vacante dejada por José Pablo Olóriz[88], hijo del tantas veces nombrado Manuel.

En cualquier caso, conviene señalar, que su papel no fue tan determinante como el del veedor diocesano, ni tan siquiera en la ciudad de Pamplona, ya que a la hora de levantar edificios de nueva planta o proceder a sus reformas, se acudió, en muchas ocasiones, a otros maestros.

82. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1660-1666, fol. 128.

83. Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 60208.

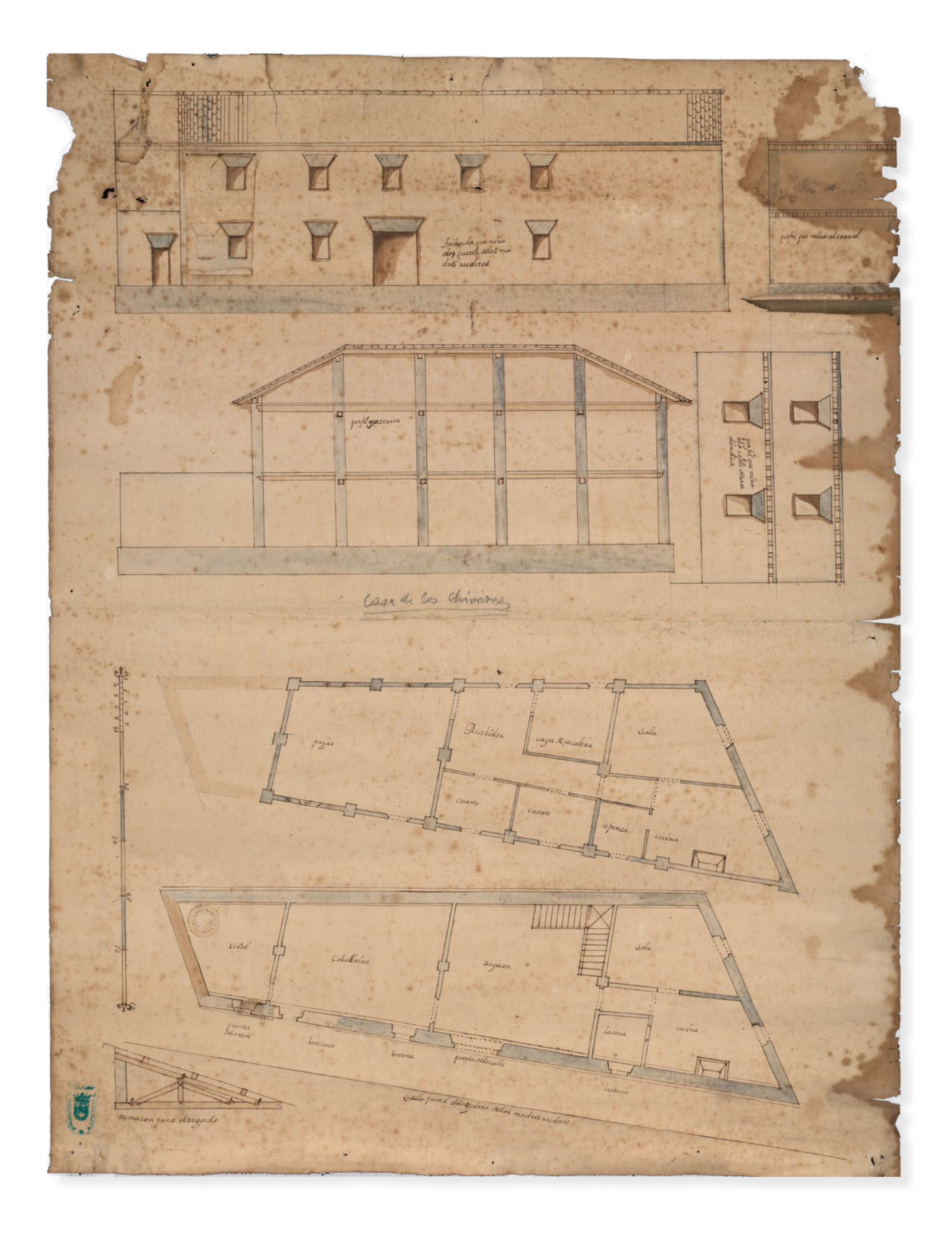
84. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1708-1711, fol. 143.

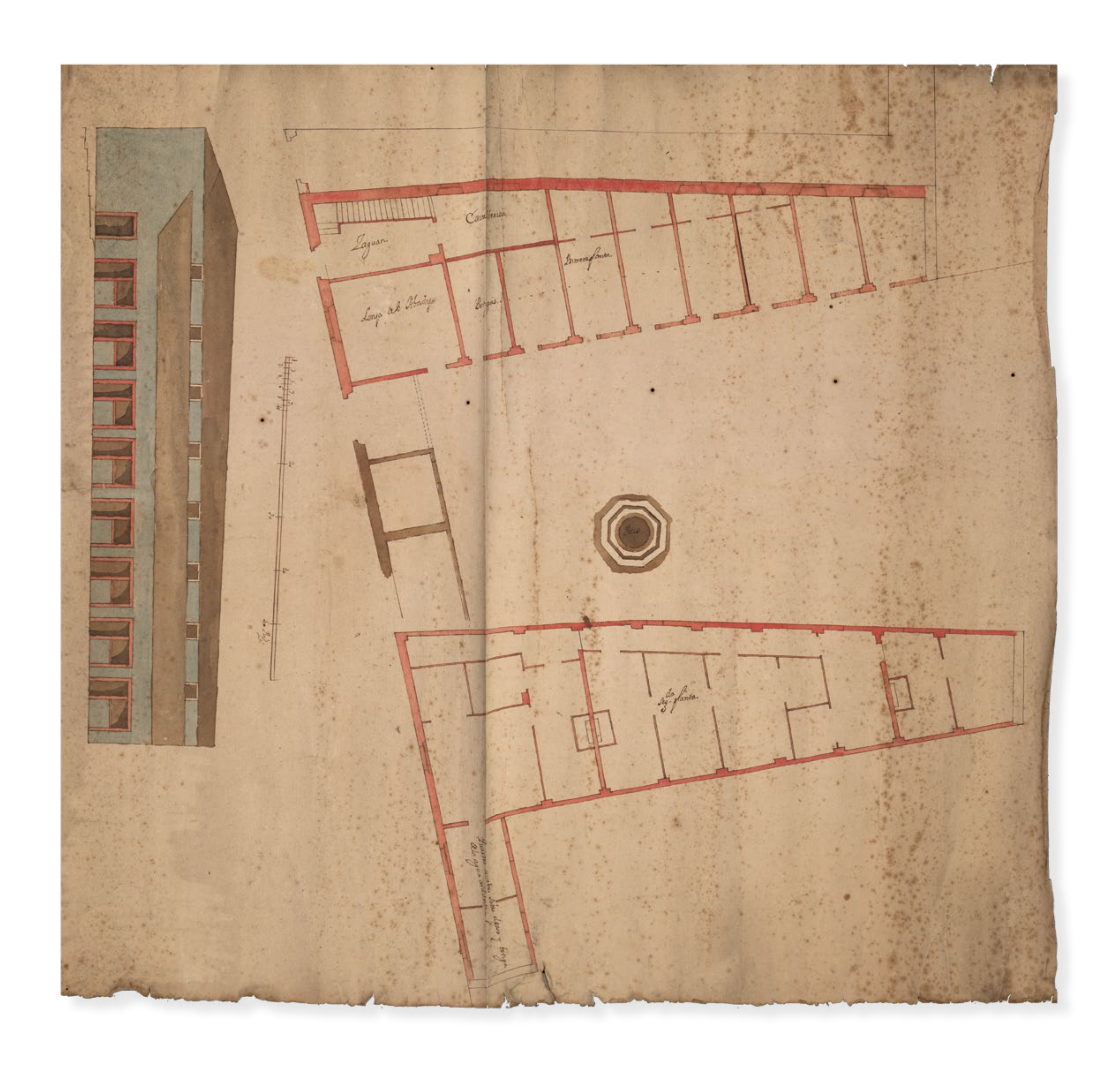
85. Garralda Arizcun, J. F., «El Ayuntamiento de Pamplona y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del siglo xviii (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182, 1987, p. 864.

86. Id., «La burocracia del Ayuntamiento…», *op. cit.*, p. 886.

87. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1782-1784, fol. 147.

88. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1789-1791, fol. 84v.


Casa de los Chirriones
Recibidor
Sala
cuarto
cuarto
cocina
Corral
Sala
zaguan
lacena
cocina
bentana
bentana
puerta de la calle
bentana



Los veedores del gremio y cofradía de San José y Santo Tomás también hay que considerarlos entre los maestros con cierto prestigio en la ciudad y entre los profesionales de la construcción y las artes de la madera. Su opinión en pleitos de toda especie es un testimonio que avala aquel prestigio entre los profesionales de la capital navarra. Eduardo Morales ha estudiado su distribución por oficios y su papel en el gobierno de aquella hermandad[89]. No podemos dejar de anotar que, en muchos lugares, fue un carpintero especializado, veedor de un gremio en ciertas ocasiones, el que dispuso los planes de ejecución de diversos edificios, especialmente de arquitectura doméstica, por la importancia que la madera tenía en las construcciones. Al respecto, hemos de recordar lo que señala el Padre Gracián, carmelita descalzo, en su *Josefina* al ponderar el oficio de carpintero y su fundamental intervención en la fábrica de algunos edificios. El Padre Jerónimo Gracián, en un libro muy exitoso, cuya edición príncipe, romana, lleva fecha de 1597 y que se dedicó a los carpinteros de la Ciudad Eterna, nos habla del oficio del santo. Tras el estudio de numerosas fuentes, Gracián concluyó que había más argumentos a favor de su profesión como carpintero que como herrero, alegando entre otras razones, que el oficio de herrero era sucio y ruidoso, no encajaba con la limpieza del hogar de Nazaret, y que cuando tenía que trasladarse para trabajar de un lugar a

Planta y alzado de la casa de los chirriones de Pamplona, siglo XVIII. Archivo Municipal de Pamplona.

Proyecto para mercado de Pamplona, siglo XVIII. Archivo Municipal de Pamplona.

89. Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 68-70.



Retrato del monje de Leire fray Juan Bautista Perurena (c. 1582 -1664). Copia en la Biblioteca de Leire.

otro, era fácil llevar consigo los útiles, «*la sierra al hombro, la azuela en la cinta y un cepillo, compás y escoplo en la faltriquera*».

El mismo autor dice que san José practicó otras artes mecánicas, aunque se dedicó a las artes de la madera, habiendo realizado diferentes obras de otras tantas especialidades, como *obras vivas* (norias, arados y carros) y *muertas* (mesas, bancos, etc.), de *obra prima* o de entalladura, e incluso las trazas o modelos, tareas propias de los *carpinteros viejos*. Al tratar de este último aspecto, hace un paralelismo con la obra de la Redención y el papel del Santo Patriarca en ella, explicando la función del carpintero destacado y su intervención en los planos de los edificios, en unos momentos en que en España se utiliza la palabra arquitecto, en referencia al que diseña retablos de madera policromada. Así lo escribe el Padre Gracián: «*Suele un gran maestro que quiere labrar un suntuoso palacio escoger oficiales que le ayuden, peones que sirvan, y buscar los materiales convenientes para la fábrica; mas primero que ponga mano a la obra, ni ordene ni mande a los oficiales que han de labrar, busca un carpintero viejo y experimentado y trata con él el edificio que pretende hacer. Y los dos a solas dibujan la planta, hacen el diseño, fabrican el modelo y, después de todo prevenido, apuntado y concertado, se ponen las manos a la labor*»[90].

Por último, hay que mencionar la importancia que, desde el punto de vista social y profesional tuvo el estar en posesión del nombramiento de maestro carpintero y albañil del Reino o de la catedral de Pamplona. Sus nombramientos, funciones y otros aspectos relacionados con ellos los ha estudiado Eduardo Morales[91]. El Consejo Real contó con carpinteros y albañiles con cierta continuidad a partir de 1730, entre los que cabe destacar por sus obras los carpinteros Martín de Somacoiz y Manuel Antonio Olasagarre y el albañil Manuel Olóriz, cuyas biografías trazó Pilar Andueza[92].

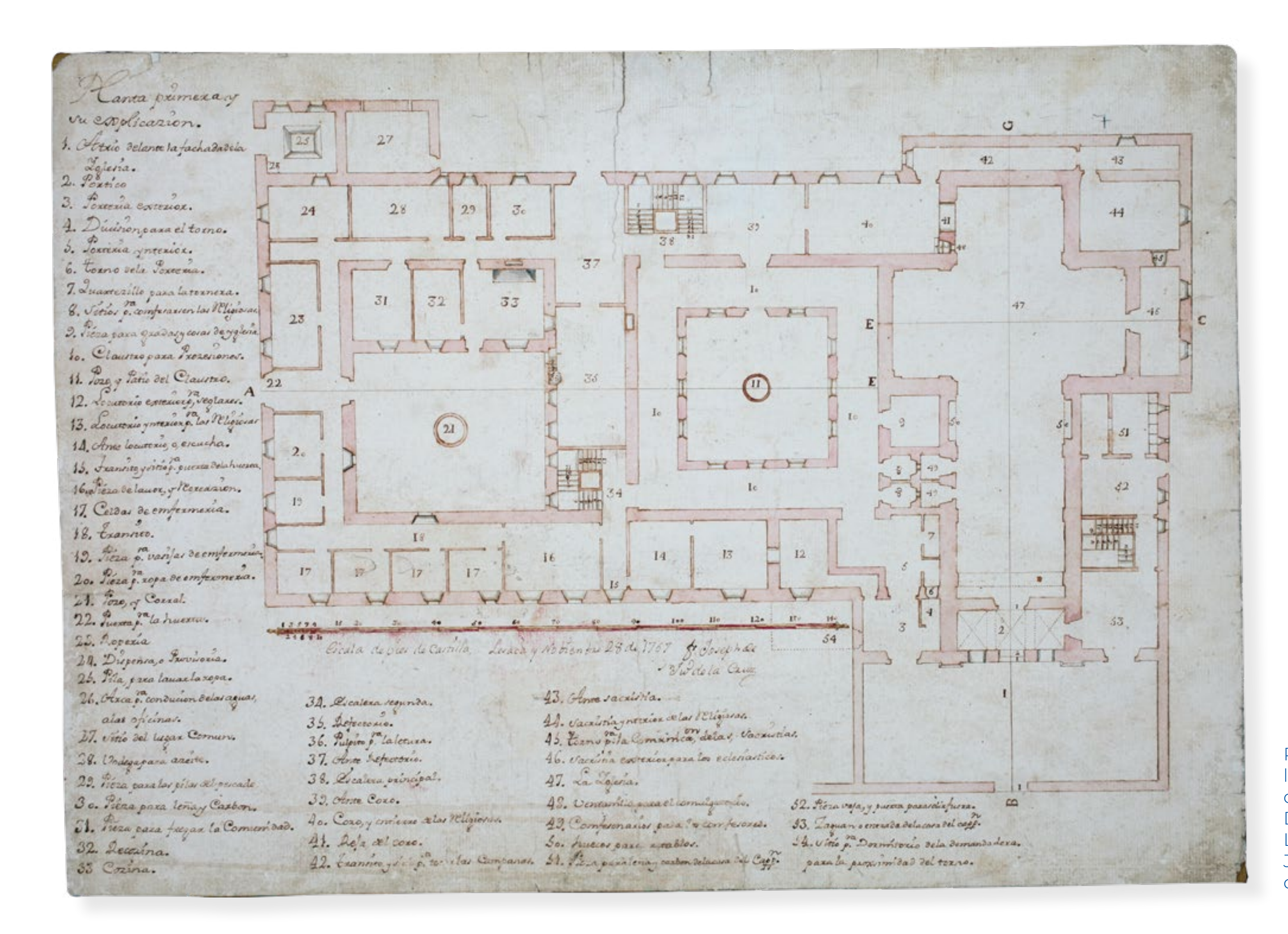
FRAILES TRACISTAS

Hace años el profesor Echeverría Goñi y el que suscribe, en la primera síntesis de arquitectura barroca en Navarra[93], señalábamos como un hecho, en buena manera determinante, en el desarrollo de las artes y de la arquitectura en particular de los siglos del Barroco en el Viejo Reino la presencia de los «frailes tracistas» de diferentes órdenes religiosas, que proporcionan una impronta muy personal a edificaciones conventuales y no conventuales, pues, como es sabido, su actividad rebasa en gran medida el mundo del claustro. Dentro de este conjunto de artífices, destaca el gran número de carmelitas descalzos que, residiendo temporalmente en los conventos de Pamplona, Corella y Tudela, suministran trazas para importantes parroquias, catedrales o santuarios. En otros casos se les pedía opinión por escrito, dirigiéndose a conventos riojanos o castellanos. De entre todos ellos, destacaremos en el siglo XVII a fray Alonso de San José, autor del convento de la Santa en Avila y activo en Corella, Pamplona y Viana, fray Juan de San José, supervisor de la fachada del Carmen de Pamplona, fray Nicolás de la Purificación, autor de los planos de este último convento y de los de la parroquial de Muniain de la Solana y fray Pedro de Santo Tomás. A la siguiente centuria pertenecen fray Bernardo de San José, que trabajó para la catedral de Tudela y Villafranca en el primer tercio del siglo, fray José de San Juan de la Cruz, activo en La Rioja, Navarra y Álava en la segunda mitad y autor de los planos del convento de Lesaca y de la ampliación de la cabecera y crucero de San Gregorio Ostiense y, por último, fray Marcos de Santa Teresa, tracista del convento de Araceli de Corella y con innumerables obras en Vizcaya.

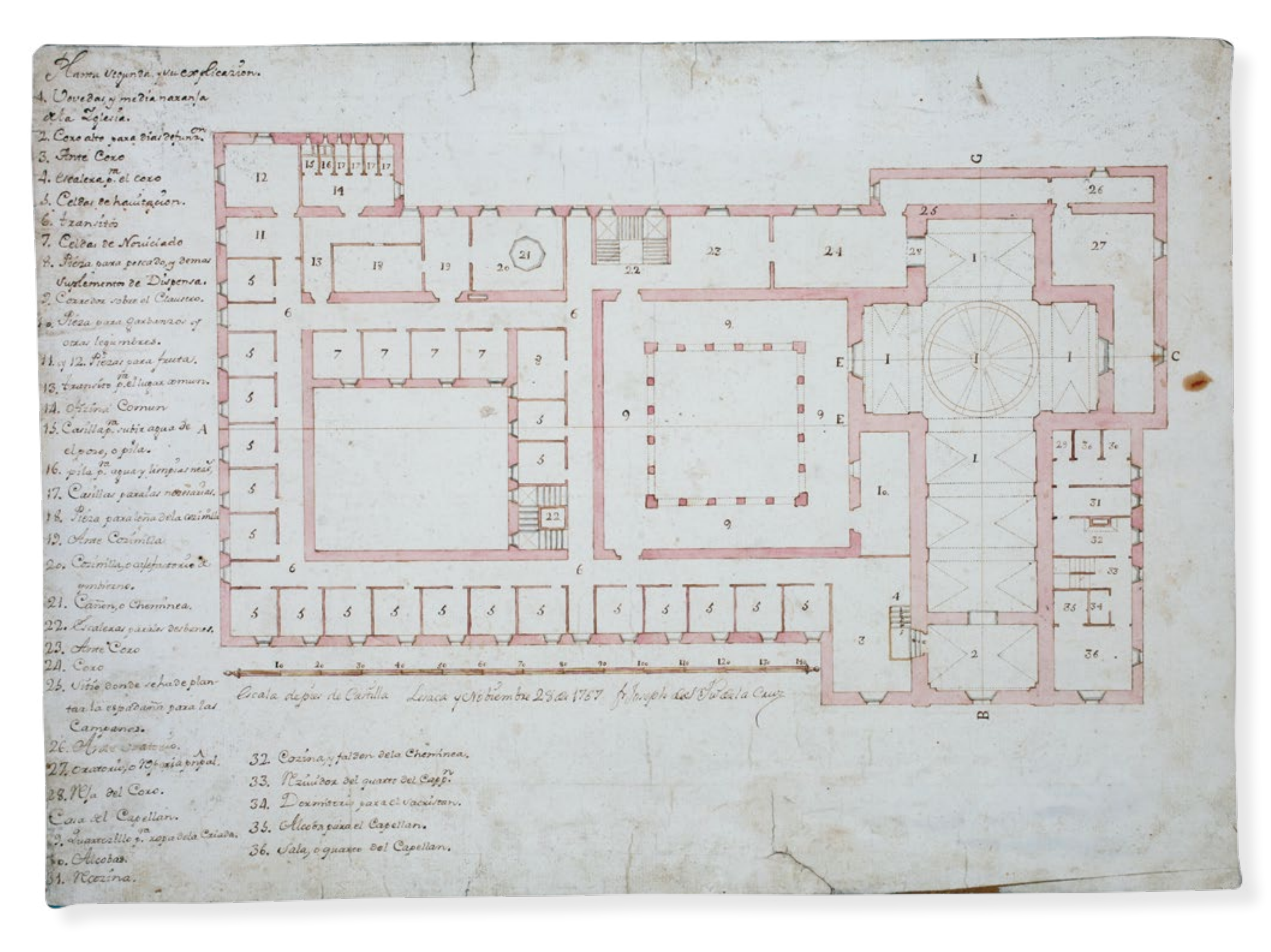
Además de este grupo de carmelitas que estudiamos en 1982, otras órdenes religiosas también contaron con sus propios maestros, algunos de los cuales residieron en sus casas de Navarra durante algún tiempo. Entre los carmelitas calzados destacó fray José Alberto Pina, residente en el convento de Tudela al menos entre 1733 y 1735 y, más tarde, miembro de la Academia valenciana de San Carlos, tras haber planeado más de 24 iglesias en Aragón y el palacio del obispo de Albarracín. Su nombre lo hemos de asociar con algunas construcciones de la Tudela de aquellas décadas como la sacristía de los jesuitas –hoy San Jorge– y sobre todo la iglesia de la Compañía de María, verdadero ejemplo de planta barroca a la italiana combinada con un plan decorativo netamente de la tierra. Desde Tudela se desplazó para peritar o planear en diferentes edificios de Cascante, Villafranca y Tarazona. Otro fraile tracista, en este caso trinitario fue fray Alonso de la Concepción, que trabajó en su convento de Pamplona y diseñó una sacristía para Sangüesa hacia 1650; de la misma orden y de la segunda mitad del siglo es fray Diego del Espíritu Santo. Otros nombres a reseñar son fray Luis de Tafalla, capuchino al que los capítulos de su orden denominan «*fabriquero*», fray Andrés de Zaragoza, también capuchino y autor de un diseño de retablo que dimos a conocer[94] y ha vuelto a estudiar E. Morales[95], fray Pascual Galbe, cisterciense del monasterio de Iranzu de mediados de la misma centuria[96], así como los franciscanos fray Marcos de Santa Rosa, que planeó su convento de Olite y fray Juan de Aldariaga, que asistió a la fábrica de las clarisas de Arizcun.

En el monasterio de Leire destacó en el siglo XVII el monje fray Juan Bautista Perurena, que a fines de la tercera década del siglo XVII se hizo cargo de la policromía de los retablos de san Bernardo y las santas Nunilo y Alodia, obra de Juan de Berroeta, con la excepción de las titulares del último retablo, obra de fray Juan de Beauves[97]. El mencionado religioso debió nacer hacia 1582, en

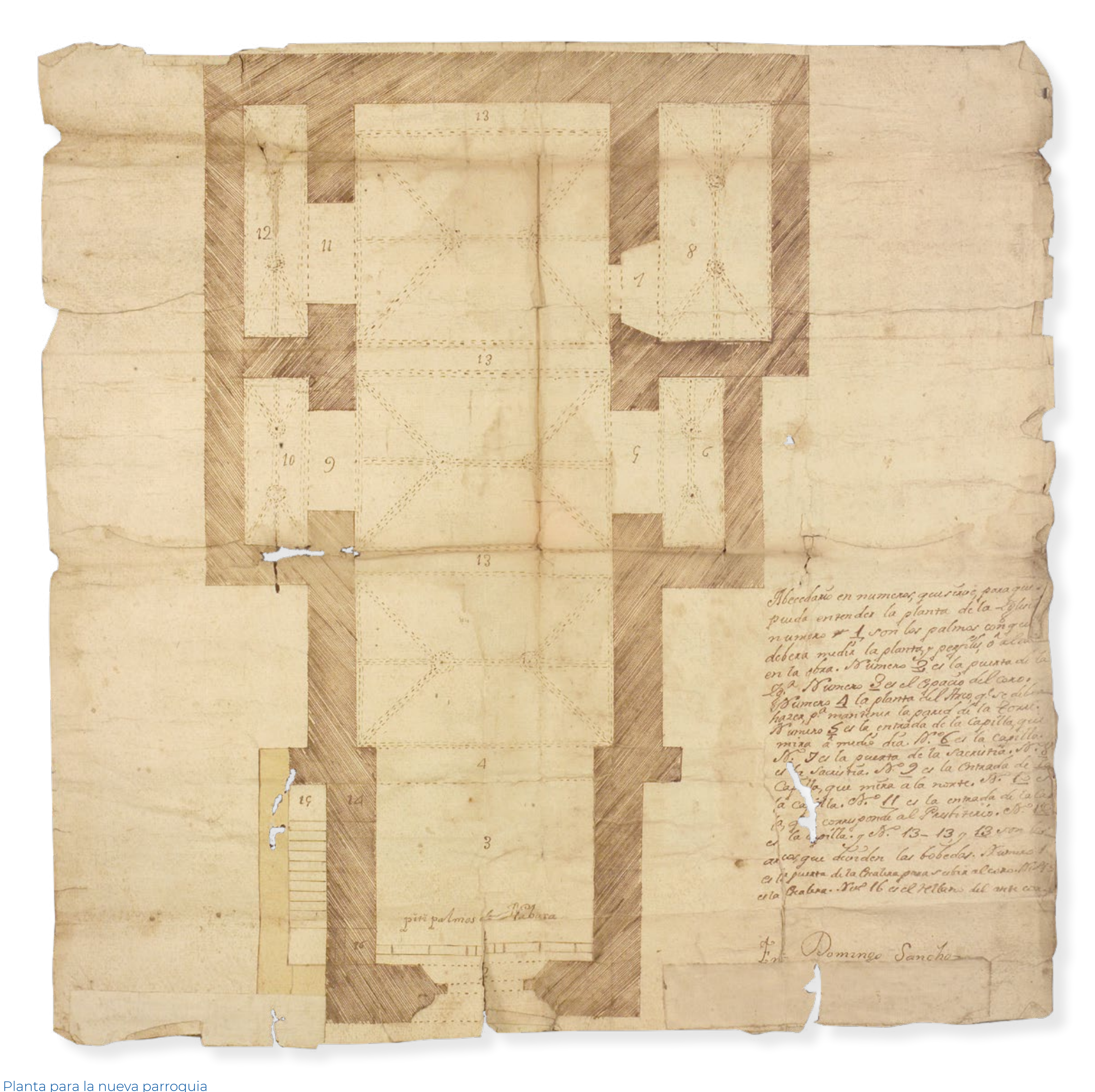
90. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, *Iosephina Sumario de las Excelencias del Glorioso S. Ioseph*, Bruselas, Iuan Momarte, 1609, fol. 44.
91. Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 345 y ss.
92. Andueza Unanua, P., *Arquitectura señorial de Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 205-207.
93. Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R., «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro. Tracistas y arquitectos de la orden», *Santa Teresa y Navarra IV Centenario de su muerte*, Pamplona, IV Centenario de la muerte de S. Teresa, 1982, pp. 183-320.
94. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra…*, *op. cit.*, p. 152.
95. Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 109-110.
96. Entre sus proyectos figuran la planta de la parroquia de Berbinzana (1740), la torre de Piedramillera (1742) o el encajonado de piedra del claustro de Los Arcos (1752), figurando como tasador del retablo mayor de la basílica de Luquin (1741), la torre de Arellano (1744), la torre de Mués (1748) y de la capilla de la Virgen de las Nieves de San Pedro de Puente la Reina (1751). *Vid.* Azanza López, J. J., «Tipología de las torres campanario barrocas en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 214, 1998, pp. 352, 353 y 354; Pastor Abaigar, V., «Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: vicisitudes histórico-arquitectónicas», *Príncipe de Viana* núm. 193, 1991, p. 33.
97. Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (17). Orígenes e hipótesis sobre el patrimonio mueble de Leire», *Diario de Navarra*, 4 de octubre de 2019, pp. 64-65.



Plan general de la primera planta de las Carmelitas Descalzas de Lesaca, por fray José de San Juan de la Cruz, 1767.



Plan general de la segunda planta de las Carmelitas Descalzas de Lesaca, por fray José de San Juan de la Cruz, 1767.



Planta para la nueva parroquia de Izalzu, por fray Domingo Sancho, monje de Leire en 1749. Archivo Real y General de Navarra.

Narvarte, y falleció después de 1659 en el monasterio. Profesó en Leire, según la inscripción pétrea publicada por el padre Ramón Molina[98] y estuvo relacionado con Cristóbal Carrasco, el mejor pintor de la Sangüesa del momento. Sus trabajos fuera del monasterio le proporcionaron algunas sumas de dinero, con las que realizó dos fundaciones de misas en 1655 y 1658[99]. A mediados del siglo XVIII, en el mismo monasterio de Leire, figura entre los monjes profesos fray Domingo Sancho, maestro de obras «*de mucha pericia*» que firmó los planos para la construcción de la parroquia de Izalzu en 1749[100].

TRES EXPERTOS NO PROFESIONALES Y OTROS PERITOS

Además de los artistas propiamente dichos, hemos de destacar a tres personajes que, sin dedicarse a las artes, fueron excelentes dibujantes, como lo acredita la documentación e incluso algunas obras, Dionisio de Ollo en el siglo XVII y Martín Hermoso de Mendoza y José Zay Lorda en la siguiente centuria.

98. Molina Pinedo, R., *Leyre. Historia, arte y vida* monástica, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2018, p. 72.

99. Datos facilitados por fray Ramón Molina del monasterio de Leire, a quien agradecemos la deferencia.

100. Archivo Real General de Navarra. Protocolos Notariales. Ochagavía, Pedro Egurbide y Marco, 1749, núm. 24.



Levantamiento del rey sobre el pavés ante las Cortes de Navarra. Grabado de Dionisio de Ollo, en *Fueros del reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz unión con el de Castilla*, obra de Antonio Chavier, 1686.

Sobre Dionisio de Ollo, secretario del tribunal eclesiástico, nos hemos ocupado en nuestra monografía sobre la estampa devocional. Estuvo casado con María de Guesa y ostentó el título de señor del palacio de Torres. En nuestro estudio de 1996[101], pensamos que se trataba de un platero con ese apellido, adjudicándole una estampa de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona de 1685 que localizamos en la portada de un pleito[102], así como la estampa desplegable que ilustra el famoso libro de los fueros de Chavier[103]. En un estudio posterior, dedicado a la consideración de la arquitectura[104], pudimos identificar al autor de esas dos estampas con Dionisio de Ollo, al que se llamó a declarar sobre el asunto, cuando era secretario del tribunal eclesiástico del obispado pamplonés y contaba con cuarenta y seis años de edad. Su presencia se requirió por ser una persona especialmente culta y conocer algunas obras impresas relacionadas con el tema. En su declaración reconocía haber leído algunos libros y haberse «*ejercitado en dibujar y alguna otra curiosidad*». Su posición en aquel pleito pasa por la distinción entre arquitectura especulativa o meditada y pensada, básicamente los proyectos, y la práctica, algo que pudo leer en la obra de Pérez de Moya, libro muy editado y utilizado con carácter de texto desde la época de Felipe II hasta pleno siglo XVIII, así como otros tratados de arquitectura, en los que de manera insistente se trataba de ello.

Dionisio de Ollo debió de tratar con artífices de diferentes especialidades en Pamplona y por sus manos pasarían un sinnúmero de proyectos y trazas, por su puesto, en el tribunal eclesiástico desde 1654. A su afición como grabador, hemos de añadir otras obras también relacionadas con el mundo del diseño, ya que don Dionisio de Ollo fue el legatario de todas las estampas y dibujos que poseía el pintor flamenco Pedro de Obrel, autor de las pinturas del retablo de Salvatierra de Álava, cuando dictó sus últimas disposiciones testamentarias en Pamplona, en 1671[105].

Entre su obra, además de los grabados de la Virgen del Sagrario y las Cortes de Navarra, hay que señalar un escudo heráldico que se estampó en las conclusiones o grados de su nieto, don Fermín de Ollo y Echeverría, en 1672.

Del beneficiado de Arróniz Martín Hermoso de Mendoza, estamos seguros que la documentación inédita ha de proporcionarnos noticias interesantes. El primer dato sobre su valía lo exhumó Cabezudo Astráin, en relación con la torre de la parroquia de Santa María y el pleito que se suscitó en 1735 sobre su fábrica. En aquella ocasión, sus opiniones, expresadas en distintas cartas, no tienen desperdicio, al criticar diversos aspectos aludiendo a la destrucción de la antigua portada y a la utilización de sus elementos como cimientos de la torre, en donde afirma: «*Tienen razón, que los capiteles de la torre de Tafalla son de orden compuesto de malo y peor, de que resulta pésimo…*

101. Fernández Gracia, R., «La estampa devocional en Navarra», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 194.

102. Id., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 108-109.

103. Chavier, F., *Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz union con el de Castilla…*, Pamplona, Gregorio de Zabala, 1686.

104. Fernández Gracia, R., «En torno a la arquitectura…», *op. cit.*, pp. 18-19.

105. Echeverría Goñi, P., González de Zárate, J. M. y Vélez Chaurri, J., «Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*» t. 44, núms. 3 y, 1988, p. 317.



Grabado de la Virgen de Begoña, por José Zay Lorda, 1761. Colección particular.

y podemos acabar con el entierro de los apóstoles colocados en la puerta antigua, a los que se sepultó en los cimientos de la obra nueva, la cual está super fundamentum apostolorum, sin llamar a las exequias a las exequias»[106]. En el mismo año de 1735, el veedor Juan Antonio San Juan rechazó el proyecto de don Martín para la torre campanario de Arellano[107]. Posteriormente, el profesor Pedro Echeverría, a propósito del monumento de Lerín, alabando a Juan Ángel Nagusia, afirmaba guiarse «*por el deseo que tengo de que las obras de las iglesias sean perfectas, lustrosas y agradables*»[108]. Al dato de su fallecimiento, en 1741, que aportamos hace años[109], añadiremos ahora el de su nacimiento y el de sus disposiciones testamentarias, que ofrecen novedades sobre su polifacética personalidad. Su nacimiento tuvo lugar en Arróniz el 21 de noviembre de 1675[110].

Su testamento lo protocolizó el 29 de noviembre de 1729[111], ordenando que se le enterrase en una de las sepulturas que se estaban fabricando en el crucero de la parroquia de Arróniz. Junto a diferentes mandas pías, misas y fundación de un aniversario, afirma que había adelantado diversas cantidades para la fábrica del mencionado crucero y la sacristía. Todo ello lo dejaba de limosna a la iglesia, al igual que el coste de siete sillas de las once que estaba trabajando por orden suya el maestro de Lerín Juan José Bélaz. Además, hacía votos para que se construyese la torre campanario con su ochavo según la traza que dejó dibujada. Legó diferentes láminas y cuadros y declaró haber sido muy aficionado a la música y a diversos instrumentos, entre los que figuraba el bajón, aunque por su edad ya no lo tocaba «*y lo han apetecido muchos diestros y es alhaja apreciable*», lo dejó para que alguien se aplicase y ejecutase con él en los Misereres de Cuaresma y otras fiestas.

Entre el resto de sus obras, hemos de mencionar, los diseños de los colaterales de la parroquia de Luquin (1714) y del mayor de la basílica de la Virgen del Remedio y del Milagro de la misma localidad (1719)[112] y la vigilancia de las grandes obras realizadas en las Benedictinas de Estella entre 1727 y 1736[113]

Don José Zay Lorda (c. 1688-1779), al que hemos definido recientemente como un navarro en la diáspora del Siglo de las Luces, fue un clérigo culto, destacado músico, maestro de capilla de Santiago de Bilbao y aficionado a la arquitectura, que residió en la capital vizcaína la mayor parte de su vida, si bien era natural de Pamplona[114]. La documentación del ayuntamiento pamplonés lo considera «*natural de esta ciudad*» a la vez que «*persona de singular habilidad y rara idea para trazar edificios suntuosos*»[115]. Era hijo de un ensamblador de Burguete, llamado Martín, que trabajó en Bilbao y llegó a ser examinador de los aspirantes a su oficio, entre 1710 y 1712.

Don José cantó misa en 1713. En 1717, pedía al ayuntamiento bilbaíno que le emplease en su oficio de músico, sin éxito, lo que no supondría un descalabro profesional, pues poseía bienes y sendas capellanías en Navarra. En 1730, pidió de nuevo, en este caso, la dirección de la capilla de música, que se le concedió. Compaginó sus tareas como músico y arquitecto. Sus actuaciones en Vizcaya son variadas[116]. La lista de sus bienes incluía una rica biblioteca con extraordinarios autores de diferentes materias y gran cantidad de instrumentos técnicos, con diversas máquinas, una figura con sus movimientos e incluso un aparato que servía para contabilizar los pasos caminados a lo largo del día[117]. Todo ello nos sitúa ante una de las personalidades más sobresalientes en todos los campos del saber del Siglo de las Luces en el País Vasco. Sus libros de arquitectura, geometría, perspectiva, emblemática, matemáticas, barnices, agricultura, física, medicina, artes liberales y mecánicas, magia, filosofía, joyería, viajes, ciencias aplicadas y especulativas, nos presentan, según Carmen Rodríguez Suso, a un hombre valiente, que tomó la vía de la experimentación en la investigación en un contexto en donde la aplicación de los conocimientos científicos era considerada, en gran manera, como muestra de vanidad, cuando no herejía[118].

Su faceta como grabador, de la que nos hemos ocupado, apenas ha sido puesta de manifiesto. No sería de extrañar que del mismo modo que trazó un diseño para la fachada de la casa consistorial de Pamplona (1753)[119] y para la elección del proyecto a seguir en el retablo de la Virgen del Camino en San Saturnino de Pamplona en 1767[120], hubiese llegado a realizar alguna plancha para algún cliente de tierras navarras, conocidas sus relaciones.

Para finalizar este apartado de expertos, no podemos dejar de mencionar a algunos miembros de algunos patronatos locales, especialmente sensibles a todo lo relacionado con las artes y el culto divino y, por tanto, capaces de interpretar dibujos y trazas. Dos ejemplos harto significativos en Corella y Peralta nos dan buen testimonio de ello. En Corella fueron primicieros en el siglo XVIII don José Miñano y Sesma y don José García y Luna. La documentación también menciona la figura del superintendente, al parecer con las mismas obligaciones y funciones que tuvieron los superintendentes de obras en otras poblaciones como Pamplona en el caso de la capilla de San Fermín o de Tudela en la capilla de Santa Ana o las obras de la plaza Nueva. Entre estos últimos figuran Joaquín Escudero y, sobre todo, Agustín de Sesma y Sierra (1664-1738), personaje de primera línea en la Corella entre ambos siglos, dueño de la famosa casa de las Cadenas en donde se hospedaron los reyes y superintendente de las obras del retablo mayor de la parroquia de San Miguel[121]. Las minuciosas cuentas presentadas por don Agustín de Sesma, superintendente del retablo mayor de San Miguel de Corella, nos permiten conocer a cuantos

106. Cabezudo Astrain, J., «Iglesia de Santa María de Tafalla», *Príncipe de Viana*, núms. LXVII-LXVIII, 1957, p. 425.
107. Azanza López, J. J., «Tipología de las torres campanario», *op. cit.*, p. 351.
108. Echeverría Goñi, P. L., «Los monumentos o «perspectivas» en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa», *Príncipe de Viana*, núm. 190, 1990, p. 532.
109. Fernández Gracia, R., «Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la historia del arte navarro. A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del Barroco en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 231, 2004, p. 85.
110. Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales. Libro I de Bautizados de Arróniz 1632-1688, fol. 121.
111. Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, C/ 1962, núm. 5, fols. 14 y ss.
112. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra…*, *op. cit.*, pp. 318 y 312.
113. Id., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, p. 18.
114. Molins Mugueta, J. L., «Casa consistorial de Pamplona», *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 85.
115. Garralda Arizcun, J. F., «El Ayuntamiento y la construcción…», *op. cit.*, pp. 874-876.
116. Rodríguez Suso, C., «El patronato municipal de la música en Bilbao durante el Antiguo Régimen», *Symposium Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao una ciudad musical, Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, vol. III, 3, 1998, p. 56.
117. Id., «Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco, Bilbao (1725-1740)», *Revista de Musicología*, 6, 1983, pp. 484-489.
118. *Ibid.*, p. 477.
119. Molins Mugueta, J. L., «Proyecto para la fachada de la casa consistorial de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 282-283.
120. Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra Señora del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona. IV Centenario de su aparición (1487-1997)*, Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, pp. 84-85.
121. Fernández Gracia, R., «Un excepcional retablo para una iglesia barroca. Consideraciones sobre el retablo mayor de San Miguel», *San Miguel de Corella. Arte para los sentidos y el gozo de celebrar*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 74 y 89.

Memorial de Juan Lorenzo Catalán para la construcción de una nueva capilla de San Fermín, 1760. Archivo Municipal de Pamplona.

intervinieron en su fábrica y los plazos de entrega de las partes de la pieza desde 1719 a 1721.

En Peralta, la persona que estuvo muy al tanto de cuanto se hacía en la parroquia de Peralta –caja del órgano, púlpitos, retablos, sobresalientes obras de bordado realizadas en Barcelona, etc.– fue don Tomás de Marichalar. Su nombre aparece en cuantas iniciativas se daban en la localidad, particularmente en lo referido al ornato del templo y el culto divino[122]. Él mismo dejó escrito en su testamento, en 1792, que había cuidado, como sus antepasados, las cuentas de la primicia de la parroquia, con un interés y celo por todo lo relacionado con el culto divino[123]. El mismo personaje desde su responsabilidad pública como gobernador de justicia de Peralta, sobresalió como persona del Siglo de las Luces y hombre muy en sintonía con la política ilustrada de reformas. Quien lea sus bandos para las fiestas de la localidad o la Semana Santa, y otros con motivo de diversos acontecimientos, no podrá sino evocar los grandes principios de reforma que imperaron en época de Carlos III.

Entre esos personajes, conocedores de las artes y buenos intérpretes de voluntades y de proyectos, hemos de mencionar al baztanés don Pedro José Echenique, vecino de Errazu y teniente de alcalde del valle. Aparece en 1761 en la escritura de ampliación de la parroquia de Elizondo como director del proyecto, atendiendo a que era «*de piadoso celo, inteligencia, experimentado en las muchas obras fiadas por el tribunal a su prudente dirección*»[124] y como apoderado «*toda la dirección e intervención*» en el encargo del retablo mayor de la misma parroquia, suscrito con Silvestre de Soria en 1762[125], bajo el patrocinio de don Ambrosio Agustín de Garro, caballero de la Orden de Santiago y tesorero del Infante don Luis Antonio Jaime.

UN HÁBIL MAESTRO DESDIBUJADO EN SU BIOGRAFÍA: JUAN LORENZO CATALÁN (1698-1775)

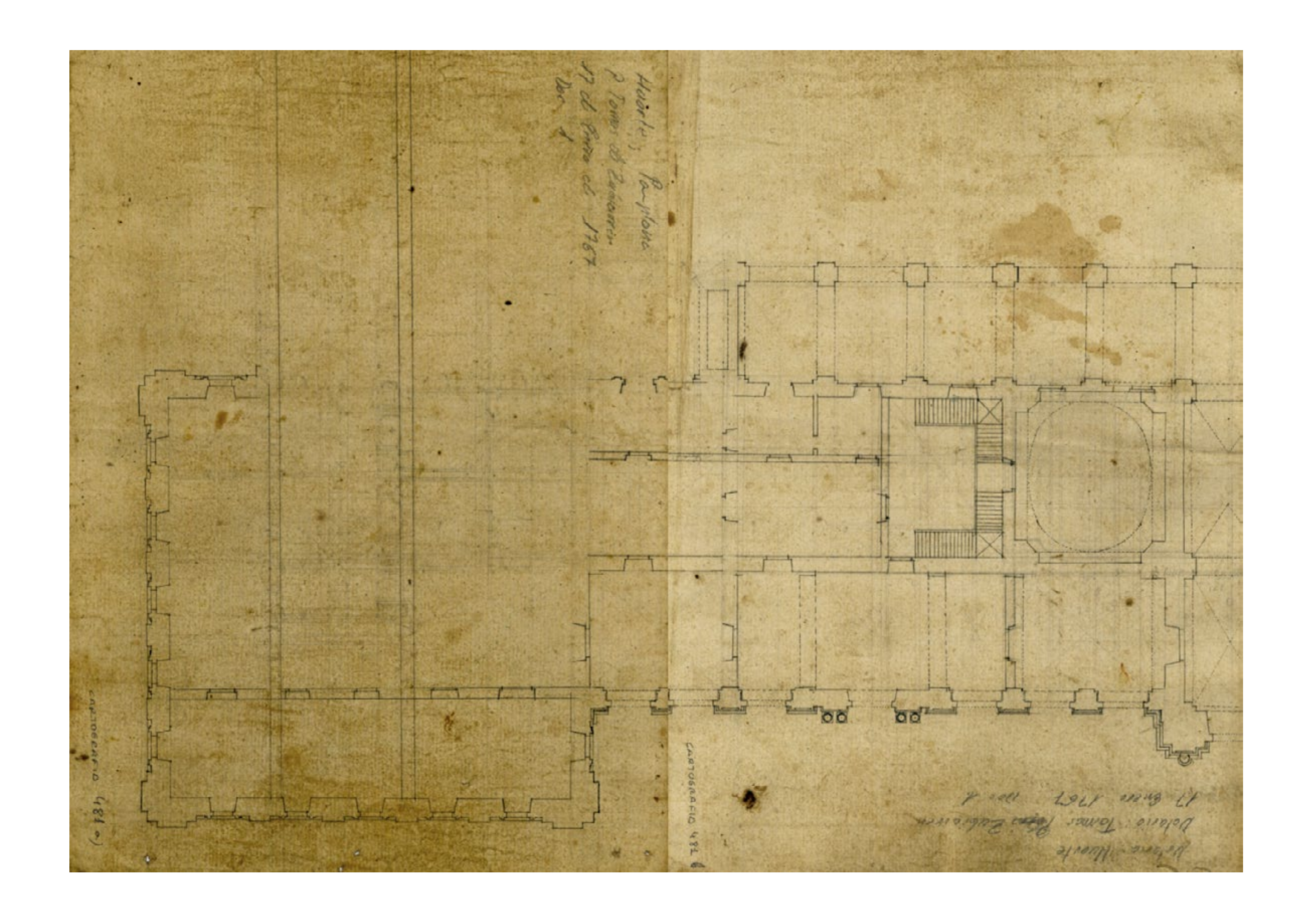
Mención especial debemos hacer a un maestro totalmente desdibujado en los estudios sobre las artes en Navarra. Nos referimos a Juan Lorenzo Catalán, autor de varios de los dibujos que figuran en esta monografía.

La personalidad de Juan Lorenzo Catalán ha sido considerada en la capital navarra entre dos grandes fechas y proyectos artísticos de la ciudad. Por una parte, el remate de la casa consistorial[126], en 1756, reformando el proyecto original de don José Zay Lorda y, por otra, el proyecto para la fachada de la catedral de Pamplona, que junto a otros fue desechado en favor del de don Ventura Rodríguez y que se ha venido datando desde su publicación por Goñi Gaztambide[127], en 1782, cuando se envió a Madrid con otros más.

De entrada, hay que deshacer dos cuestiones, la primera la fecha de su fallecimiento, que hace imposible la datación del proyecto para la fachada de la catedral, la segunda tiene que ver con su apellido y origen, no navarro, precisamente. Respecto a su muerte, hemos podido localizar su partida de defunción, el día 26 de diciembre de 1775[128], cuando habitaba en la calle de la Merced, en la demarcación parroquial de San Juan Bautista.

En cuanto a su origen, el testamento que dictó en Pamplona poco antes de fallecer, estando enfermo, el 29 de octubre del mismo año de 1775, nos proporciona interesantes y novedosos datos[129]. Se declara natural de la localidad de Cadaqués, en Gerona, en donde poseía varias fincas

122. Fernández Gracia, R., «El monumento de perspectiva de la parroquia de Peralta». *Memoria 2011*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 267-268.
123. Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Peralta, José Falces y Zapata. 1792. Testamento de hermandad de don Tomás de Marichalar y doña María Acedo.
124. *Idem*. Elizondo, Pedro José Iturria. 1761, núm. 17. Escritura de ajuste y obligación para hacer varias obras de ampliación en la iglesia de Elizondo entre don Pedro José de Echenique, vecino de Errazu, los primicieros y Juan Gabriel de Ezponda y Martín de Errazuriz y Miguel de Armendáriz, maestros cantero, carpintero y albañil.
125. Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Elizondo, Pedro José Iturria. 1762, núm. 54. Escritura de ajuste y convenio para la ejecución del retablo del altar mayor de la iglesia de Elizondo, otorgada por don Pedro José Echenique, vecino de Errazu, comisionado de don Ambrosio Agustín de Garro, vecino de Madrid y don Silvestre de Soria, maestro escultor, vecino de Pamplona y Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, *op. cit.*, p. 386.
126. Molins Mugueta, J. L., «Trazas y dibujos de la antigua casa consistorial de Pamplona», *Pulchrum. Scripta Varia in honorem M. Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 560 y 563.
127. Goñi Gaztambide, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núms. 118-119, 1970, pp. 7 y 10, lám. 4.
128. Archivo Diocesano de Pamplona. Libro de IV de Difuntos de la parroquia de San Juan Bautista de Pamplona 1718-1781, fol. 296v.
129. Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona, Juan Antonio de Elizalde, 1775. Testamento de Juan Lorenzo Catalán.



Planta de edificio levantada por Juan Lorenzo Catalán, a. 1767. Archivo General de Navarra.

rústicas. En aquel momento estaba casado, en terceras nupcias, con Bernarda de Garralda, con la que había tenido al menos tres hijos: Francisco Javier Lorenzo, María Castora Lorenzo y Estanislao Ramón Lorenzo, con lo que se deduce que el apellido que utilizó en Navarra era el de Lorenzo. Afirmó tener un par de hijos de sus anteriores matrimonios, dejó algunas mandas pías, nombró por heredera universal a su mujer y respecto a sus hijos ordenó que «*según se porten en la obediencia, le ayude y socorra llegando el caso de tomar estado con lo que buenamente quisiere y le permitan sus posibles*». Bernarda, ya viuda, dio su poder para vender las heredades de Cadaqués al comendador del convento de la Merced de la ciudad de Gerona[130].

Los registros matrimoniales de la parroquia de San Nicolás de Pamplona dan cuenta, efectivamente, del matrimonio de Juan Llorens, viudo y residente en la parroquia de San Juan de la misma ciudad, con Bernarda Garralda, el día 13 de noviembre de 1758[131]. Poco después, el 24 de diciembre contrajeron matrimonio José Puyol con una hermana de Bernarda, llamada María Teresa[132]. José Puyol actuó de padrino en la boda de Juan Lorenzo. Las partidas de bautismo de los hijos del matrimonio nos dan más pistas sobre el origen y genealogía de Juan Lorenzo Catalán. En la de Juan Andrés (4-XII-1760), se anotan como abuelos paternos a Juan Lorenzo y Pont y Ana María Lorenzo y Pont[133]. En el registro bautismal de María Manuela Bernarda (1-I-1762) se anotan como apellidos: Catalán, Puente y Garralda. Como abuelos paternos figuran Juan Lorenzo de la Puente y Ana María Tremols[134].

A tenor de esas informaciones, todo indica que hay que identificarlo con un miembro de una familia de constructores establecida en Cadaqués. Su padre fue maestro de hacer casas y su abuelo picapedrero. Fue bautizado con los nombres de *Juan* Andreu Benet Antoni el 30 de noviembre de 1698 como hijo de Juan Llorens y Ana María[135]. Sus padres Juan Llorens, soltero y maestro de hacer casas, y Ana María Tremols contrajeron matrimonio el 31 de marzo de 1687, figurando como padres de los mismos Pere Llorens, maestro picapedrero y María y Pere Tremols, marinero y Ana[136].

Aclarados los orígenes del maestro en tierras catalanas, hemos de anotar que, con anterioridad a su llegada a Pamplona, estuvo trabajando en Sevilla, nada más y nada menos, que como maestro mayor de la Fábrica de Tabacos. Allí colabo-

130. Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona, Juan Antonio de Elizalde, 1775. Poder de Bernarda Garralda.

131. Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona. Libro de Casados 1732-1783, fol. 120.

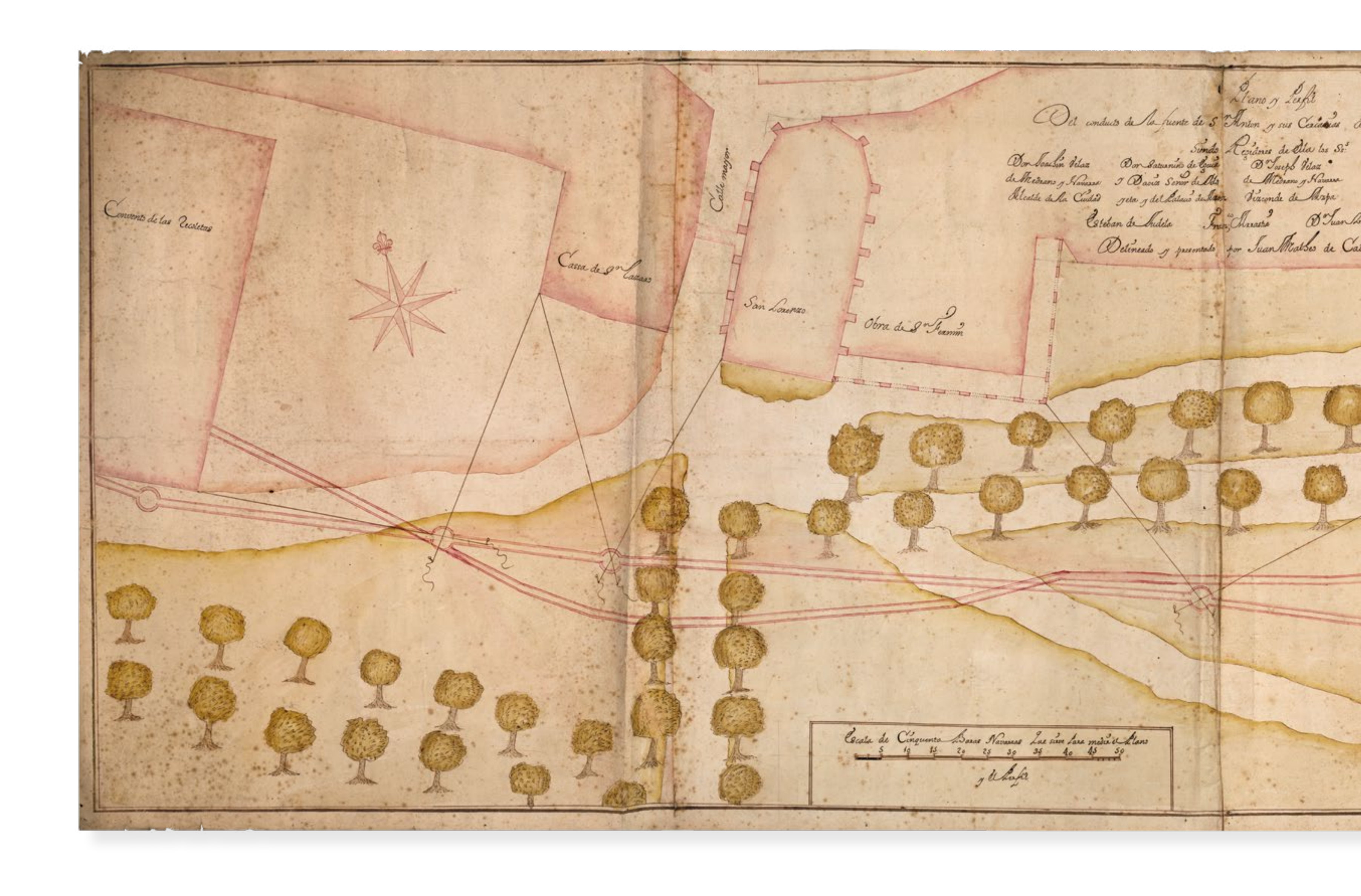
132. *Ibid.*, fol. 123v.

133. Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales. Libro VIII de Bautizados de la parroquia de San Juan Bautista de Pamplona, fol. 131.

134. *Ibid.*, fol. 157v.

135. Arxiu Diocesá de Girona. Arxius Parroquials. Llibra de Batismes de la parroquial Isglésia de Santa María de Cadaqués, 1683-1722, fol. 82.

136. Arxiu diocesá de Girona. Arxius Parroquials. Primer Llibre de Desposoris que comensa lo any 1594 y fineix lo any 1688, fol. 80.



ró con Francisco Jiménez Bonilla, en 1753, para realizar los almacenes y bóvedas en las antiguas Atarazanas[137].

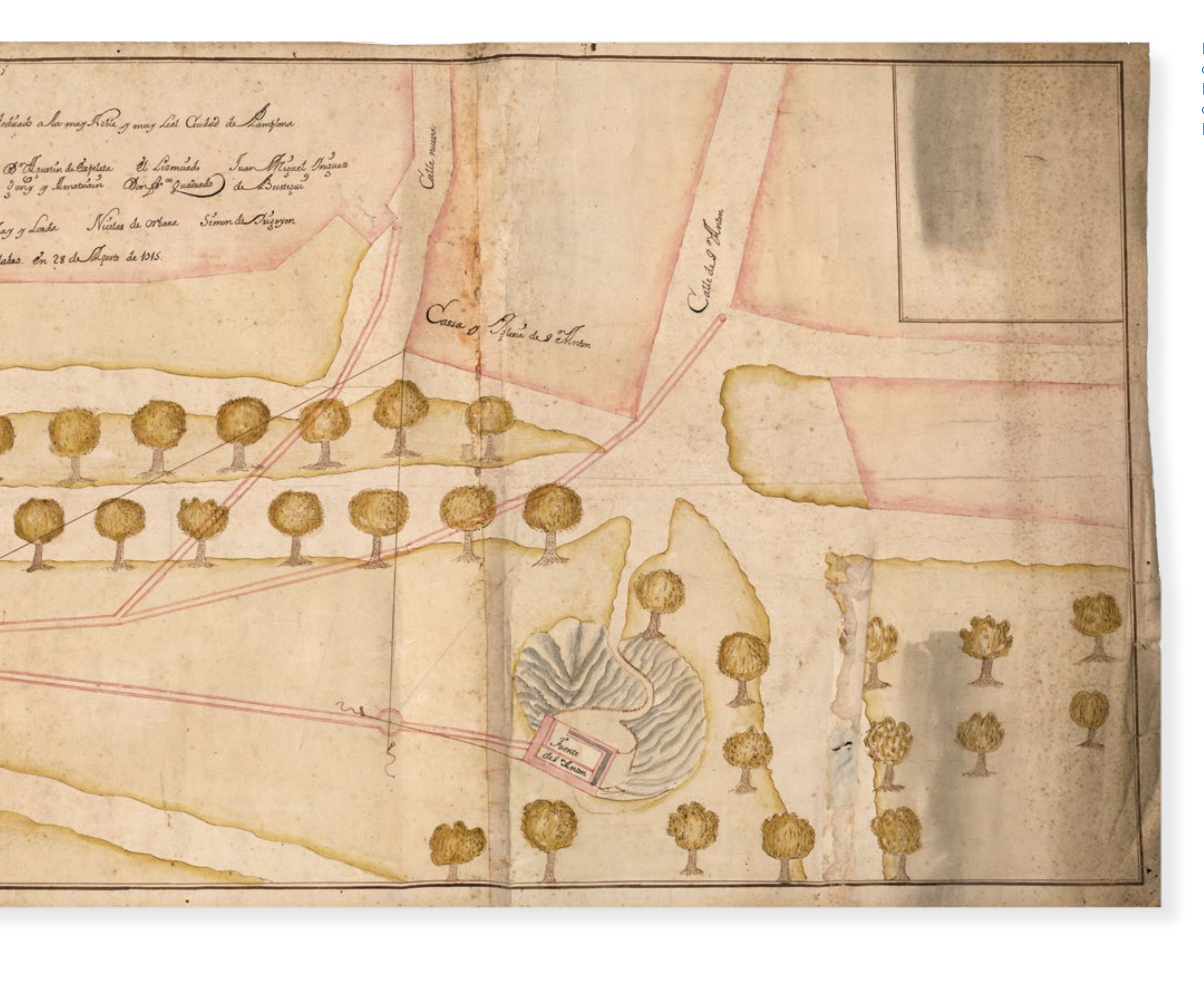
Dejando estas aportaciones, no nos queda sino referir y valorar las principales actuaciones en tierras navarras. Tras el plan exitoso para el remate de la casa consistorial, lo encontramos interviniendo en otro de los grandes proyectos pamploneses del siglo: la capilla de la Virgen del Camino, examinando en 1757 el plan que para la misma hizo el ingeniero e hijo del veedor Juan Antonio San Juan, llamado como su padre y capitán de ingenieros. Aquella labor la realizó junto a los maestros Francisco de Ibero y Juan Gómez Gil[138] y cobró menos que los mismos, por haberse ocupado menos que ellos en el examen de los prolegómenos de la construcción[139].

En 1759, Juan Lorenzo Catalán dibujó un par de proyectos para la fachada de la nueva capilla de San Fermín y una planta de la misma que se barajó construir junto a la Casa de Misericordia como «*una de las más sumptuosas y principales de España*», en el contexto de un gran pleito con la obrería de San Lorenzo. Aunque no se construyó, sí que cobró sus honorarios en 1765[140]. Entre una y otra fecha, en 1761, se data un memorial que presentó a la ciudad, en que se intitula como maestro arquitecto de su Majestad en las obras de fortificación de la plaza, pidiendo los honorarios por haber meditado y formado planos y perfiles para la mencionada capilla[141].

En 1760 se ha de datar el proyecto para la biblioteca capitular de la catedral de Pamplona (1760-67), obra que le atribuimos hace veinte años y que constituye una de las grandes obras del cabildo en el Siglo de las Luces. El «*maestro de obras del rey, que entonces residía en la ciudad*»[142], no podía ser otro que nuestro personaje[143].

El mismo año de 1760 corresponde el proyecto del sepulcro del conde de Gages. En el verano de aquel año el gobernador militar de Pamplona recibió orden real para erigir un mausoleo para el conde, en reconocimiento por sus servicios y «*cuya arquitectura, adornos significativos y inscripción en lápida correspondan al deseo de su Majestad y honor de aquel grande general*»[144]. En cuanto a los artistas, se pedía emplear a los mejores y acreditados, considerando que los había buenos en Bayona, Francia y la Baja Navarra, no así en Pamplona. Respecto a los artífices ejecutores, se mencionaban a José Pérez de Eulate, al que se juzga como inteligente y honrado o Juan Lorenzo Catalán, maestro mayor de obras de la plaza y persona aplicada. En modo alguno emplearían a

137. Fernández Cacho, Y., «Una personalidad inédita de la arquitectura sevillana del Setecientos: Francisco Jiménez Bonilla», *Atrio*, 1988, p. 97.
138. Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra Señora...», *op. cit.*, p. 68.
139. Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Autos y Resoluciones de la Obrería de San Saturnino de Pamplona 1742-1769, fol. 233. Acta de 13 de enero de 1758.
140. Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín...*, *op. cit.*, pp. 105-106.
141. Archivo Municipal de Pamplona. Patronato de San Fermín, leg. 11, núm. 18.
142. Goñi Gaztambide, J., *Los obispos de Pamplona del siglo xviii*, vol. vii, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1989, pp. 594-595.
143. Fernández Gracia, R., «El Barroco», *La catedral de Pamplona*, t. ii, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, p. 38.
144. Tarifa Castilla, M. J., «Dos proyectos de diseño...», *op. cit.*, p. 445.



Plano y perfil del conducto de la fuente de San Antón de Pamplona, por Juan Mateo de Calabro, 1715. Archivo Municipal de Pamplona.

Fernando Díaz de Jáuregui o a Francisco Goyeneta que, en tiempos del virrey Eslava, destacaron por sus hurtos y manipodios. El dibujo de Catalán se conoce por haberse conservado en el Archivo de Simancas[145].

El último día del año de 1771, la obrería de San Saturnino de Pamplona desestimó sendos proyectos para construir el retablo de la Virgen del Camino, realizados por Juan Antonio Catalán, en piedra[146], habida cuenta que para entonces ya se había determinado optar por el plan de Juan Martín Andrés, con el juicio y beneplácito de José Zay Lorda, en 1767[147]. Esos dos dibujos, no conservados, hablan de la sintonía de Juan Lorenzo Catalán con lo que se fraguaba en la Corte contra el retablo en madera policromada, en beneficio de los realizados en piedra o mármol, lo que se concretaría en la Real Orden de Carlos III en 1777, en donde el fin era primar lo clásico sobre lo barroco[148].

Respecto al dibujo de la fachada catedralicia, obviamente tuvo que ser realizado antes de su muerte y desligarse de la fecha de 1782. Es muy posible que haya que datarlo en 1767, tras la muerte del obispo Miranda y Argáiz, que estuvo interesado en su ejecución, como muestra el diseño que publicamos de Vicente Arizu, fechado en 1766[149]. Marta Larumbe destacó este diseño por «*su ritmo ascendente, complicadas embocaduras, cartelas y remate*»[150], si bien lo juzgó como desconectado con lo que se hacía en la Real Academia de San Fernando. Goñi Gaztambide lo juzgó como el más idóneo para el primer templo diocesano[151].

PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DESDE FUERA DEL REINO

El capítulo de obras importadas y generalmente con novedades de fuera de las fronteras forales, está íntimamente ligado a los dibujos de las trazas que se solicitaron o enviaron para levantar distintos edificios. El propio carácter del dibujo que podía llegar hasta en una estafeta, a veces enrollado en tubos de plomo, lo hizo especialmente apto para viajar.

A lo largo del siglo XVII las novedades exteriores en el campo de la arquitectura llegarán a través de frailes tracistas de distintas órdenes, singularmente de los carmelitas descalzos en las nu-

145. *Ibid.*, pp. 445-450.

146. Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Autos y Resoluciones de la Obrería de San Saturnino de Pamplona 1769-1786, fol. 8.

147. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco…*, *op. cit.*, pp. 395-400.

148. Martín González, J. J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, núms. 12-14, 1988, p. 3; y Sánchez Cortegana, J. M. «La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense», *Archivo Hispalense*, núm. 240, 1996, p. 124.

149. Fernández Gracia, R., «El Barroco», *op. cit.*, p. 39.

150. Larumbe, M., «Neoclasicismo», *La catedral de Pamplona*, t. II, Pamplona, CAN, 1994, p. 77.

151. Goñi Gaztambide, J., «La fachada neoclásica…», *op. cit.*, p. 10.

Carta del padre Eugenio Colmenares, Provincial de Castilla, al rector de los Jesuitas de Pamplona en 1760, en la que se menciona la planta llegada desde Roma para la reedificación de la basílica de San Ignacio de Pamplona.

merosas fundaciones conventuales[152] y de las fórmulas ensayadas en la Corte por Juan Gómez de Mora, cuyos planos llegaron para la construcción del convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona. De la misma procedencia serán las trazas del monasterio de Dominicas de Tudela, levantado bajo la munificencia de don Manuel de Lira, Secretario de Despacho Universal, y que Azanza atribuye a Simón de Bueras[153].

A fines del siglo XVII, concretamente entre 1694 y 1697 se documenta al italiano Hércules Torelli, arquitecto militar y civil, matemático e «*ingeniero mayor por Su Majestad*» en Pamplona. Trabajó en las fortificaciones de la ciudad, participó en los primeros pasos de la construcción de la capilla de San Fermín y figura como autor del túmulo funerario de doña Mariana de Austria, levantado en Pamplona en 1696 y grabado por Gregorio Fosman y Medina en gran tamaño para acompañar la edición del relato fúnebre[154].

Para la puesta en marcha de la de San Fermín llegaron a Pamplona un fraile dominico de Zaragoza, fray Juan de Alegría, el afamado Santiago Raón desde Calahorra y el arquitecto guipuzcoano Martín de Zaldúa del colegio de Loyola. Se dieron cita, por tanto, en este proyecto maestros de las tres regiones limítrofes con Navarra: Guipúzcoa, Zaragoza y La Rioja, las tres con un rico arte barroco, tras desechar otro plan anterior elaborado por el ingeniero militar Hércules Torelli y Juan Antonio San Juan. Las obras duraron desde 1696 hasta 1717. Como planta se adoptó el modelo muy barroquizante de cruz griega inscrita en un cuadrado con enorme cúpula en la intersección de espacios.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, entre 1701 y 1741, trabajó en numerosas localidades de Navarra el arquitecto vizcaíno Juan de Larrea, natural de Durango, cuya biblioteca ha sido estudiada por Javier Azanza y le ha llevado a calificarle como uno de los maestros con mayor cultura arquitectónica en la Navarra de su época[155]. Entre las trazas de su mano figura la de la presa y molino de Santa Engracia de Pamplona[156].

El ejemplo más destacable de los nobles navarros en la promoción de las artes en siglo XVIII, es el de los marqueses de Murillo: don Juan Bautista Iturralde (Arizcun, 1674-Madrid, 1741) y su mujer Manuela Munárriz. Tanto para el complejo conventual de Arizcun, como para el citado seminario y eligieron los proyectos de destacados maestros relacionados con Navarra pero que trabajaron fuera de ella con notable éxito. Para el primero el arquitecto Fausto Manso (1731)[157] y para el segundo al tracista carmelita descalzo fray José de los Santos (1732).

El marqués de Castelfuerte, don José Armendáriz y Perurena ya conocido por sus dádivas a la Virgen del Sagrario, la Virgen del Camino y San Fermín, así como para las Benedictinas de Corella, encargó el proyecto de su mansión al maestro aragonés José Sofi, a partir de 1730[158].

Por su tipología, financiación, autoría y proyección en la arquitectura peninsular, destaca la iglesia de planta centralizada de la Compañía de María de Tudela. Fue levantada entre 1732 y 1742, coincidiendo con la estancia en la capital de la Ribera de ese renombrado arquitecto, fray José Alberto Pina, autor de numerosas iglesias en Aragón, el palacio del obispo en Albarracín y que más tarde alcanzaría fama merecida en tierras valencianas, donde se hizo cargo de obras importantes en Játiva y proyectó modelos para las Escuelas Pías de Valencia, lo que le valió la concesión por unanimidad, en 1769, del título de miembro de la Academia de San Carlos. Su relación con obras de esa procedencia y con la basílica de Loyola ya ha sido puesta de manifiesto, pero no podemos olvidar la reglamentación sobre «*Los elementos de trazado*» en las casas de la Compañía de María, impresas en 1638. En ellas se recomienda la planta cuadrada y la construcción de dos coros bajos o tribunas –una para religiosas y novicias y otro para las educandas– más uno alto a los pies en la clausura. Tal plan obedece a la función del instituto en donde se combinan apostolado, enseñanza y contemplación. En 1732 comenzaron las obras y el día 6 de abril de 1744 se inauguró con grandes fiestas. La conclusión de las mismas en la segunda fase y definitiva, con coros (alto y bajos), fachada y panteón fue ejecutada por José Marzal entre 1756 y 1761[159]. El plan general de esta iglesia fue copiado en otros colegios como Zaragoza, Santiago de Compostela y Vergara, fundaciones salidas de la casa de Tudela.

El gran santuario de un santo venerado en Navarra, con amplia proyección en la España de aquellos siglos, San Gregorio Ostiense, también requirió los servicios de destacados maestros a la hora de levantarse la nueva fábrica. En 1758 llegaban los planos del afamado fray José de San Juan de la Cruz, residente entonces en Logroño, José Marzal y Gil de Tudela y el maestro del colegio de Loyola Fernando Agoiz. El plan elegido fue el del fraile descalzo, y consiste en una cabecera y brazos del crucero formando un trilóbulo cubierto por casquetes y gran cúpula sobre tambor en el espacio del crucero.

También hay que destacar un edificio devocional pamplonés, concretamente la capilla de la Virgen del Camino, proyectada a partir de 1757 e inaugurada con todo su ornato en 1776. Los arquitectos llamados para proyectar la capilla fueron, una vez más, maestros de la Ribera: José Marzal de Tudela, considerado por los regidores de Pamplona al encargarle la escalera del ayuntamiento como «*maestro de mucho crédito e inteligencia*»[160], y Juan Gómez Gil de Corella; Guipúzcoa: Francisco Ibero, y por supuesto, Pamplona: Juan Lorenzo Catalán y Juan Antonio San Juan, capitán de ingenieros de su majestad siciliana y natural de la ciudad, e hijo del veedor diocesano del mismo nombre. Los que ejecutaron el plan fueron Juan Miguel Goyeneta y Fernando Díaz de Jáuregui y

152. Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa…*, *op. cit.*, pp. 287-355; Id., «El barroco conventual», *El Arte en Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 385-400; Id., «En torno a la fundación de conventos en Navarra durante los siglos XVII y XVIII». *Actas del Simposium Monjes y Monasterios españoles*, vol. III, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas 1996, pp. 265-288; Id., «La iglesia en la ciudad: arte, economía y espiritualidad en Navarra a través de las fundaciones conventuales barrocas», *Príncipe de Viana*, núm. 215, 1998, pp. 579-613.
153. Id, *Arquitectura religiosa…*, *op. cit.*, p. 340.
154. Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento, 2005, pp. 97-99 y 141.
155. Azanza López, J. J., «La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obras del siglo XVIII», *Príncipe de Viana* núm. 211, 1997, pp. 295-328 .
156. Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, dibujos y planos, núms. 60 y 61.
157. Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa…*, *op. cit.*, p. 342 y ss.
158. Andueza Unanua, P., *Arquitectura señorial…*, *op. cit.*, p. 75.
159. Carrasco Navarro, C., *Los palacios barrocos…*, *op. cit.*, p. 174.
160. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1754-1759, fol. 199.



en su financiación se aúnan la obrería o junta de fábrica parroquial, limosnas de indianos y particulares, donativos de gremios, cofradías y cabildos, así como algunas rifas y corridas de toros a beneficio de la fábrica de la capilla[161].

Un dibujo con la traza romana para la reconstrucción de la basílica de San Ignacio de Pamplona, en torno a 1760, lo conocemos gracias a una carta del padre Eugenio Colmenares al provincial de Castilla, dirigida al rector del colegio de Pamplona, datada el 25 de enero de 1765[162].

Sin duda, lo más destacado entre estos planes que vinieron de fuera, hay que mencionar la obra proyectada de Ventura Rodríguez[163], que llegó a Pamplona en octubre de 1780 y de Luis Paret (1788)[164], cuyos dibujos se conservan tanto en la catedral de Pamplona como en el consistorio pamplonés.

Un último conjunto de planos realizados por maestros ajenos a la tierra, lo constituye el de los edificios ligados a la defensa y de otro tipo también que se realizaron por los ingenieros militares, muy especialmente los que albergó en su interior el recinto de la ciudadela, catalogados por Juan José Martinena[165]. Destacaremos entre todos ellos y a modo de ejemplo la planta y los alzados del arsenal, diseñado en 1725 por Jorge Próspero de Verboom y que se corresponde con la conocida como Sala de Armas[166], así como los diseños para la puerta principal de 1721, conservados en el Archivo de Simancas[167]. El mencionado proyectista fue el marqués de Verboom, nacido en Amberes en 1665 y fallecido en Barcelona en 1744, que llegó a ser capitán general, ingeniero general y fundador del cuerpo de ingenieros militares de España, que permaneció entre Navarra y Guipúzcoa entre 1725 y 1726 mejorando las fortificaciones de Pamplona, San Sebastián y Fuenterrabía[168]. También, resultan interesantísimos el proyecto de Juan Martín Cermeño[169] para la construcción dentro de la ciudadela de una serie de edificios a prueba de bomba en 1756, así como de otras construcciones que se debían reparar[170]; y el proyecto para el cuerpo de guardia[171], de Francisco Llovet (1705-1785) afamado mariscal de campo e ingeniero director, que en diciembre de 1764 estuvo en la capital navarra ocupado en distintos proyectos[172].

Aprovechando la presencia de aquellos cualificados expertos, se acudió a ellos para algunos proyectos. Como hemos visto, al tratar de los planos para la capilla de San Fermín, Hércules Torelli intervino junto a otros maestros foráneos. Su presencia en Pamplona se documenta entre 1694 y 1697, trabajando en las fortificaciones y como autor del túmulo funerario de doña Mariana de Austria, levantado en Pamplona en 1696, cuyo grabado realizó Gregorio Fosman y Medina en gran tamaño para acompañar la edición del relato fúnebre[173].

Otro caso especial tuvo lugar en 1715, cuando fue requerido para el proyecto de la fuente de San Antón[174] Juan Mateo de Calabro (1680-1748), teórico de fortificaciones y matemáticas, comisario de Artillería, coronel e ingeniero, educado en Marsella y con un amplio periplo por Europa, Asia y América[175]. En este caso contamos con un acta municipal que nos da cuenta del alto valor

161. Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra...», *op. cit.*, pp. 63-117.

162. Archivo Diocesano de Pamplona, caja 295, núm. 15.

163. Yárnoz Larrosa, V., *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid, csic, 1944; y Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo xix en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 90-114.

164. Uranga, J. E., «La obra de Luis Paret en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 32, 1948, pp. 265-275; y Labeaga Mendiola, J. C., *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

165. Martinena Ruiz, J. J., *Cartografía navarra en los archivos militares de Madrid*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.

166. *Ibid.*, p. 23.

167. Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, pp. 392-393.

168. Cantera Montenegro, J., «Jorge Próspero Verboom», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/15570/jorge-prospero-verboom [consulta: 23-07-2023].

169. Teniente general, arquitecto e ingeniero nacido en Ciudad Rodrigo en 1700 y fallecido en Barcelona en 1773. *Vid.* Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Juan Martín Cermeño», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/53769/juan-martin-cermeno [consulta: 23-07-2023].

170. Martinena Ruiz, J. J., *Cartografía navarra...*, *op. cit.*, p. 60.

171. *Ibid.*, pp. 78-79.

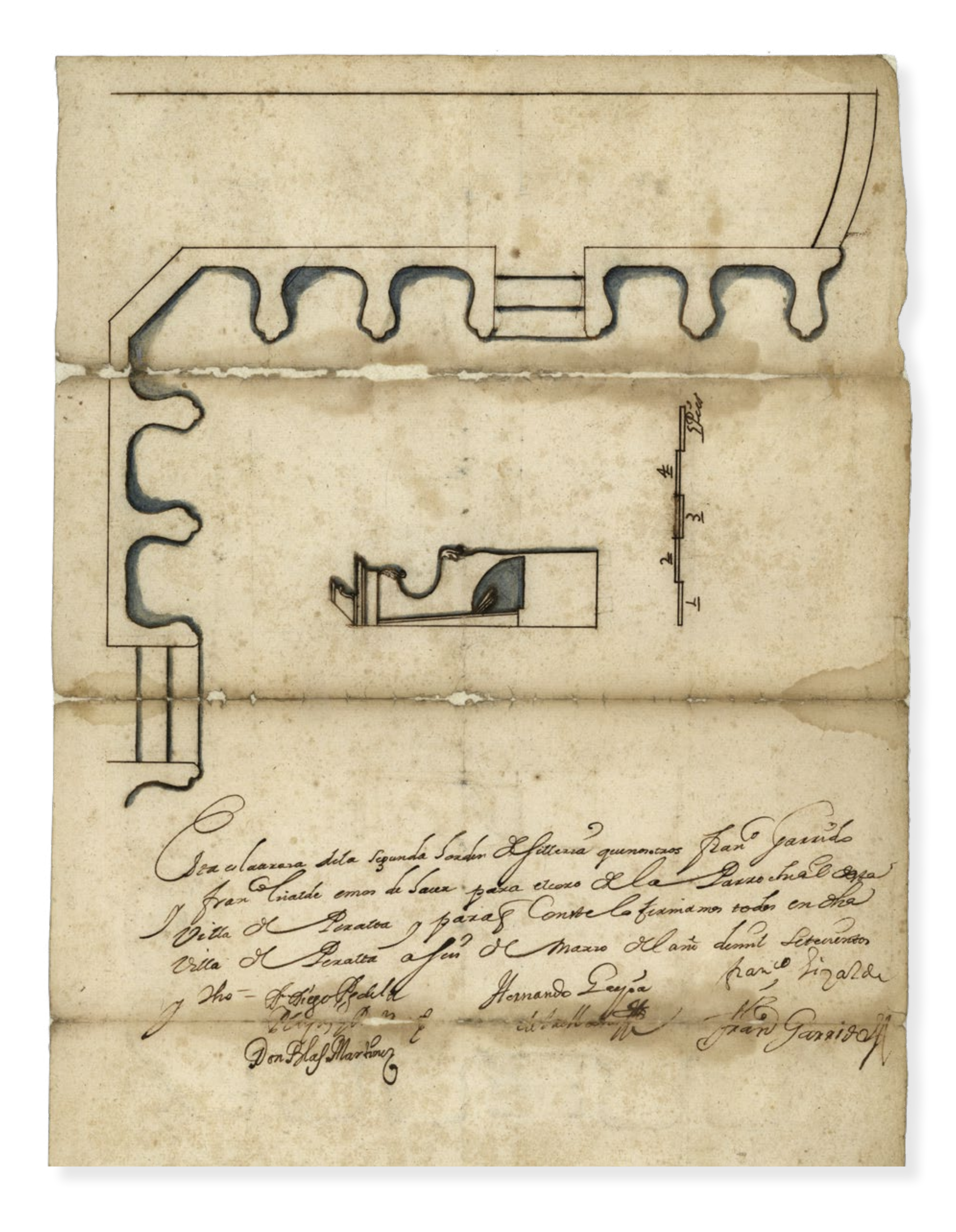
172. Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Francisco Llovet», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/francisco-llovet [consulta: 23-07-2023].

173. Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., *Exequias reales del regimiento...*, *op. cit.*, pp. 97-99 y 141.

174. Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, dibujos y planos, núms. 51 y 52.

175. Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Mateo Calabro», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/68599/mateo-calabro [consulta: 20-07-2023].

Traza para el orden superior de la sillería de la parroquia de Peralta, 1701. Archivo Real y General de Navarra.

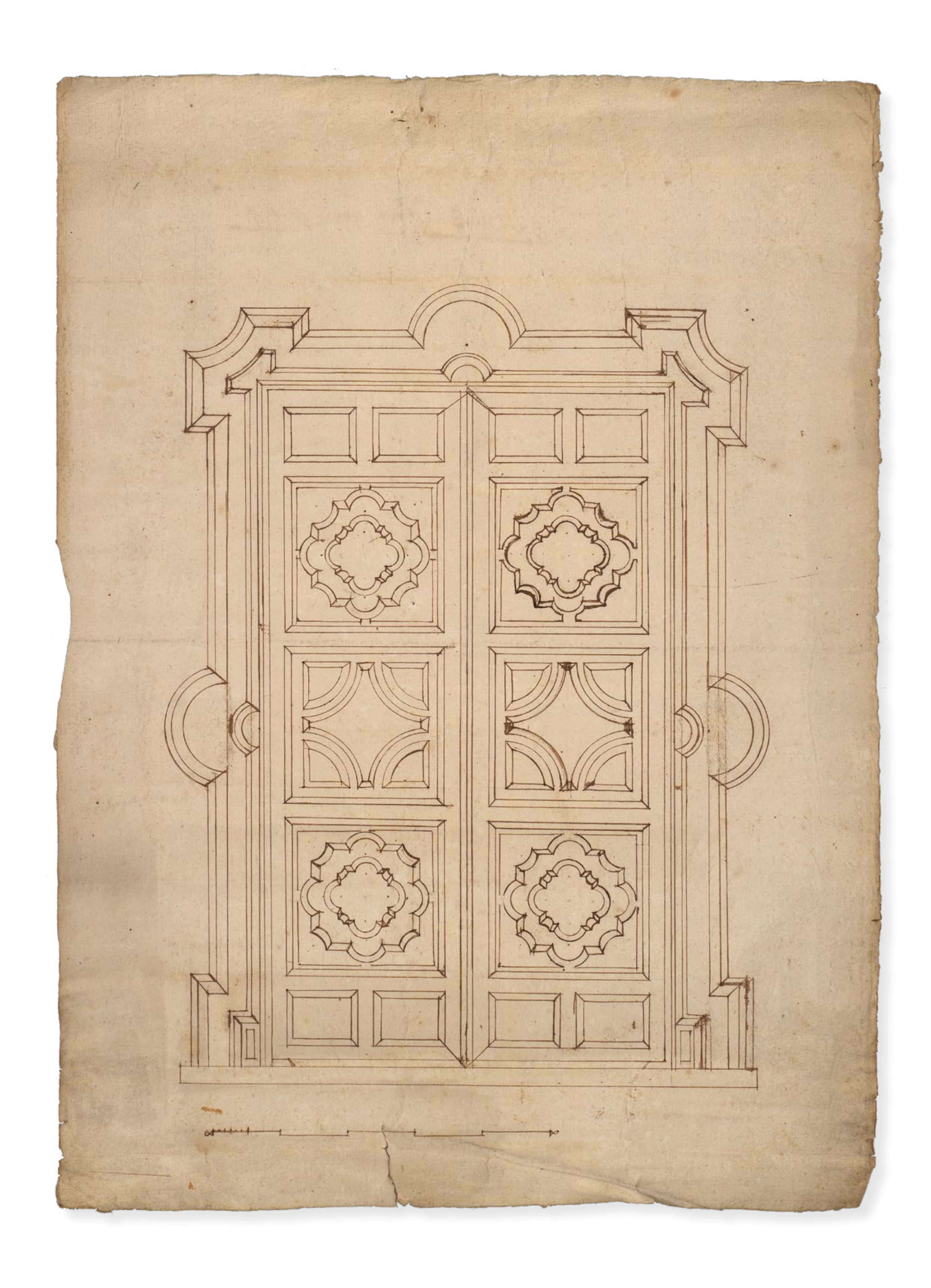


que se concedió a su plano o diseño, a través de la certificación del secretario municipal, en torno al cuidado y preservación de aquel dibujo. Así reza el documento, fechado en la capital navarra el 1 de septiembre de 1715: «*Con motivo de haberse cegado o enronado el conducto por donde pasa el agua que sale de la fuente de San Antón, se han abierto este año diferentes zanjas en el campo de la taconera, a fin de descubrir dicho conducto, por no tenerse noticia fija por donde pasaba, y habiéndose encontrado y limpiado se han hecho linternas. Y para que a tiempo de venir se sepa con facilidad en qué paraje está dicho conducto y los de las calles de san Antón y Nueva ha hecho la ciudad formar y delinear un mapa a Juan Mateo de Calabro, ingeniero residente en esta ciudad en que demuestra el sitio que ocupa la fuente de San Antón y por donde corren los conductos por el campo de la Taconera y donde se han hecho las linternas, todo con claridad, de modo que en su vista cualquiera maestro podrá descubrir dichos conductos con gran facilidad y para que el mapa se conserve como es en razón para el referido efecto, mandó la ciudad se pusiese en el archivo y doy fe que hoy este día se puso con efecto en el cajón mayor de él que está a la parte de abajo, habiendo quedado rollado, de forma que se halle luego*»[176].

176. Archivo Municipal de Pamplona, Libro de Consultas 1711-1715, fol. 334 y 334v.



Diseño para la imagen de la alegoría de la Prudencia para la fachada del Ayuntamiento de Pamplona, por José Jiménez, c. 1756. Archivo Municipal de Pamplona.



LAS TRAZAS EN LOS GÉNEROS ESCULTÓRICOS

Excepcionalmente, los obispos o visitadores impusieron o sugirieron las características del proyecto a ejecutar, a lo más solían recomendar no hacer gastos excesivos y aludir a la dignidad del templo y del culto divino. Uno de los casos en donde el prelado proporcionó algunas instrucciones es la visita que hizo a Puente la Reina fue don Pedro Fernández de Zorrilla, obispo de Pamplona entre 1627 y 1637. En aquella ocasión dejó ordenado que se hiciese un retablo para la parroquia de Santiago, no de talla *«sino de cuadros de pincel, guarnecido con uno o dos órdenes de columnas, disponiéndolo de manera que la basa y peana y sagrario han de ser lucidos y de ostentación, y las cornisas y frisos de arriba y el bulto del Señor Santiago y San Joan de talla entera, y la demás obra a de ser lisa, dorada sin estofadura, y hecha la dicha traza en esta conformidad, mandamos se nos traiga y comunique para que, en vista de ello, proveamos lo que más conviene»*[177]. De todas esas frases deducimos que lo que deseaba el obispo era un retablo sencillo y severo en sus líneas arquitectónicas y con una gran importancia concedida al sagrario y expositor, como correspondía a aquellos momentos de tradición post-herreriana y de aplicación de la normativa tridentina, respecto al culto a la Eucaristía.

En ocasiones, se solicitaban por parte de las parroquias varias trazas para elegir posteriormente una. Así ocurrió en el caso del retablo mayor de Larraga, en 1696, en que se llamó a algunos maestros para que juzgasen sobre la traza del nuevo retablo que se pensaba construir. Para ello llegaron hasta Larraga, por una parte, Rafael Díaz de Jáuregui y Simón de Iroz desde Villava y, por otra, Fermín de Ansorena desde Estella. Los dos primeros hicieron una traza y elaboraron un amplio condicionado que estaba listo para el 5 de agosto de aquel año, mientras el maestro estellés realizaba asimismo otro diseño. A fines de dicho mes, tuvo lugar un remate de candela para la adjudicación del retablo. Previamente se habían fijado carteles anunciando la subasta en las cabezas de merindad y otras partes. Paralelamente, o unos días antes, se tasaron las dos trazas presentadas, labor que se encomendó a Vicente López Frías y José Echeverría, maestros nombrados por sus autores, la parroquia y Larráinzar que, como adjudicatario debía pagar una de ellas. La de los maestros de Villava se tasó en 300 reales y la de Ansorena, en 200. Rafael Díaz de Jáuregui se sintió agraviado por el precio que se daba a su labor y la de su compañero Simón de Iroz y comunicó que no consentía en aquello, quizás porque no se le adjudicó el retablo como posiblemente esperaban[178].

El arquitecto pamplonés Fermín de Larráinzar en su calidad de veedor de las obras del obispado y su yerno José Pérez de Eulate, que ocupó el mismo cargo en el segundo tercio del siglo XVIII, prepararon muchísimas trazas o diseños para otras tantas parroquias y santuarios de toda la antigua diócesis de Pamplona. Larráinzar intervino en la formación de varias trazas, en los colaterales de la parroquia de Azcona, en el retablo del Niño Jesús de Huarte, de otras obras guipuzcoanas y navarras y José Pérez de Eulate realizó, entre otros diseños, los de los retablos de la iglesia de la Benedictinas de Corella que llevó a cabo Baltasar de Gambarte entre 1741 y 1744, con el patrocinio de José de Armendáriz y Perurena, virrey del Perú y primer marqués de Castelfuerte.

La elaboración de la traza por maestros que no se adjudicaban la obra fue algo que sucedía en otras ocasiones. En tales casos, la cantidad que importaba el diseño se satisfacía a su autor por mitades, entre la institución o persona que encargaba la obra y el maestro que se hacía cargo de ella, aunque no faltan tampoco ejemplos en que una de las dos partes contratantes se haga cargo de abonar el importe al maestro que dibujaba el diseño.

Los ejemplos de trazas encargadas a unos maestros que luego son ejecutadas por otros que se adjudican las obras, por remates de candela u otros procedimientos, son muchísimos. Así, Juan Ángel Nagusia hizo para la parroquia de San Juan de Estella hacia 1709 una traza para los colaterales de San Bernardo y Santo Tomás, obras que realizaría Lucas de Mena[179]. El propio Nagusia junto a José González de Araya, Manuel Adán y Mateo Ruiz de Galarreta se comprometían con el abad de la parroquial de Azcona don Miguel de Yábar, en 1713 para la realización del retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de Mendigaña, siguiendo la traza hecha por Mateo Ruiz de Galarreta, artista de la generación del propio Nagusia y que por entonces contaba con unos treinta y dos años. El mismo Juan Angel Nagusia preparó en 1734, por orden de los responsables de la parroquia de San Miguel de Estella, unas trazas y el condicionado para su retablo mayor, obra que tampoco se le adjudicaría a él en el remate de candela, pese a que la pretendió[180].

Dado el carácter de dibujo, propiamente dicho, de las trazas y su fácil envío, aquellos promotores y mecenas que sabían de la importancia de un buen modelo y tenían las ideas claras sobre sus preferencias estéticas, no dudaron en proporcionar las trazas o sugerir de dónde se podían conseguir con facilidad. Un buen ejemplo, al respecto, nos lo proporciona el proceso de los prolegómenos de la construcción del retablo de la desaparecida parroquia de San Jorge de Tudela en 1657, cuando se encargó a Francisco Gurrea Casado su retablo mayor[181], siguiendo la traza de José Domínguez. En esta ocasión el mecenas fue don Miguel Antonio Francés de Urritigoiti y Lerma, arcediano de La Seo de Zaragoza y de noble estirpe tudelana, que había levantado y dotado, en nombre propio y en el de su hermano, en 1657 la capilla mayor y el retablo de la iglesia del convento de San Pablo de Zaragoza, por ser patronato de los Francés de Urrutigoiti[182], entre cuyos miembros se encontra-

Puerta de «los cuartos principales» de mediados del siglo XVIII para el Ayuntamiento de Pamplona. Archivo Municipal de Pamplona.

177. JIMENO JURÍO, J. M., «Pintores de Asiain (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos», *Príncipe de Viana* núm. 171, 1984, p. 51.

178. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco…, op. cit.*, pp. 70 y 324-325.

179. GOÑI GAZTAMBIDE, J, *Historia eclesiástica de Estella I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, p. 856.

180. *Ibid.*, p. 441.

181. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco…, op. cit.*, pp. 71 y 185.

182. GONZÁLEZ HERNANDEZ, V., «La Orden de la Merced en el siglo XVII zaragozano. Construcción de la iglesia y el cuarto nuevo del convento de San Lázaro», *El arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, 1983. Huesca, 1985, pp. 68-70.

ba su hermano don Diego Antonio, deán de Tarazona y obispo de Barbastro y Teruel[183]. Por una carta autógrafa de don Miguel, datada en Zaragoza a fines de agosto de 1657, sabemos que había firmado un compromiso obligándose a contribuir decisivamente a los gastos del retablo nuevo del citado templo tudelano, para el que los parroquianos tenían ya recogidos cien ducados. El mecenas llega a insinuar que no le importaría pagarlo enteramente y afirma que ha visto el proyecto y quiere que el modelo sea el de San Pedro de Zaragoza. Dice, asimismo, haber visto la traza hecha por José Domínguez e insinúa que si la ofrece barata se le compre, de lo contrario le resultaría fácil *«enviar la misma de San Pedro y todas las que fueren menester echas por su mismo maestro que es quien a trabajado para mí el retablo de la merced»*. El maestro al que alude Urritigoiti era, sin duda, el famoso arquitecto y escultor Francisco Franco, autor del retablo mayor de la Merced[184], aunque por aquellas fechas otro arquitecto, José Fermín Alonso, levantaba los dos colaterales del citado convento por encargo del mismo benefactor. Todos esos retablos llevaban columnas salomónicas, que fueron los soportes que se eligieron para el retablo de san Jorge de Tudela, siendo las primeras que se documentan en un retablo navarro, en evidente relación con retablos aragoneses del momento.

En ocasiones excepcionales sabemos que las trazas salieron fuera del reino para que prestigiosos maestros dieran su parecer o modificasen aquello que pareciese conveniente, como ocurrió al acometer la construcción del tabernáculo del patrón san Fermín. Durante el verano de 1714 varios maestros habían realizado trazas para el citado baldaquino, siendo elegida la elaborada por Sebastián de Lecuona, arquitecto guipuzcoano muy prestigioso. Según podemos leer en un pleito que este arquitecto interpuso en el Real Consejo, él mismo se había trasladado a Pamplona, elaborando un proyecto que fue el más exitoso. Como quiera que en Madrid los miembros de la obrería de san Lorenzo tenían conocidos en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, se remitió a la villa y corte el citado proyecto, en donde unos maestros que la documentación no cita lo examinaron e hicieron algunas precisiones. Lecuona y Fermín de Larráinzar pretendieron que se les adjudicase la obra, pero la obrería argumentó que, de haberse seguido el proyecto del guipuzcoano, hubiese sido en perjuicio de la obra, como lo mostraba la declaración que habían realizado José de San Juan y Juan Bautista de Suso *«maestros que la hallaron defectuosa en las medidas y adornos y su idea y por esto de orden del Consejo la a vuelto a formar Juan José de San Juan con diferentes y diversas medidas y adornos y disposición en que se han seguido nuevos gastos y retraso en la ejecución de la obra que se está ejecutando»*. Del texto del condicionado de 1714 para realizar este último se desprende que el proyecto fue de inspiración madrileña[185], pudiéndose adivinar entre aquellos maestros de la Villa y Corte a José Benito Churriguera, que por entonces se ocupaba de importantes proyectos, y Teodoro de Ardemans, autor de notables túmulos en aquella época, cuya opinión se pidió desde el regimiento pamplonés, en relación con la fuente de la Taconera, en 1724[186]. Ambos artistas conocían la tipología del retablo-baldaquino ensayada en numerosas ocasiones en Madrid[187].

Otra ocasión especial en el mismo sentido, fue el momento en que la obrería de la parroquia de San Saturnino de Pamplona decidió encargar el nuevo retablo para la capilla nueva de la Virgen del Camino. Con tal motivo solicitaron diseños al aragonés José Ramírez y al guipuzcoano Tomás de Jáuregui en 1766. Este último entregó su modelo, que fue valorado por José Pérez de Eulate y Martín de Somacoiz en 150 pesos. Al año siguiente, presentaron otros proyectos Juan Martín de Andrés y Fernando Martínez Corcín y en octubre los componentes de la Junta de la obrería enviaron los tres diseños al presbítero navarro residente en Bilbao, don José Zay Lorda, que eligió la de Andrés, desechando la de Jáuregui por estar demasiado decorada y la de Martínez Corcín por lo contrario[188].

No faltaron ocasiones en que los proyectos del retablo de una localidad se mostraban en otro pueblo, para ver si el patronato gustaba de ellos. Así ocurrió en el caso del retablo mayor de Falces, obra del último de los Gurrea, en donde las referencias al de Caparroso, también obra de Francisco Gurrea, son continuas, haciendo mención a algunas mejoras que se debían introducir. Para la caja del órgano de la parroquia de Villafranca (1739-1740), se impuso al maestro local, Rafael Vélaz[189], el modelo del de Santa María de Tafalla, obra del estellés Juan Ángel Nagusia (1735).

Incluso tenemos constancia de cómo algunas instituciones eclesiásticas llegaron a prestar la traza de su retablo a otra iglesia por la insistencia de los patronos o del propio artífice, para que en todo fuese similar el retablo que se iba a hacer respecto al modelo a seguir. Sabemos que el cabildo de la catedral de Calahorra prestó por ocho o diez días la traza del retablo mayor de su catedral a Juan de Bazcardo en 1618 *«con carta de seguro»*[190] y que en 1639 se la volvió a dejar porque la necesitaba ya que era *«también la de Laguardia»*[191].

Excepcionalmente, el organero debió proporcionar el dibujo de la caja del órgano del monasterio de Fitero (1659-1660), o al menos dar indicaciones sobre la misma, enriquecida con un par de aletones con ricos relieves de ángeles músicos entre pinjantes de frutos. La presencia de sirenas y el esquema general está en íntima relación con un mueble francés, concretamente el de St. Etienne du Mont en París (1631-1633), lo que hemos de atribuir al organero que hacía el instrumento, Nicolás Briset, francés, que bien pudo dar las pautas generales para la caja. Por lo demás, hemos de recordar que las cajas de los órganos fueron talladas por los mismos artífices que hacían los retablos[192].

183. García García, A., Voz «Francés de Urrutigoiti y Lerma, Diego Antonio», *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. ii. Madrid, csic, 1972, p. 955.

184. Bruñen Ibáñez, A. I., Calvo Comín, M. L. y Senac Rubio, M. B., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo xvii*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 203.

185. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco…*, *op. cit.*, pp. 347-348.

186. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas núm. 29, 1719-1724, fols. 333-335.

187. Bonet Correa, A., «El túmulo de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español», *Archivo Español de Arte* núm. 136, 1961, pp. 285 y ss.

188. Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra Señora…», *op. cit.*, pp. 84-85.

189. Fernández Gracia, R., «Los géneros escultóricos», *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, p. 250

190. Archivo Catedral de Calahorra, Libro de Actas Capitulares 1618-1622, acta de 18-viii-1618.

191. Archivo Catedral de Calahorra, Libro de Actas Capitulares 1633-1639, acta de 19-ii-1639.

192. Sagaseta, A. y Taberna, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985; Fernández Gracia, R., «Contribución de los talleres escultóricos navarros al órgano barroco. Las espectaculares cajas de los siglos xvii y xviii», conferencia impartida el 27 de septiembre de 2011 en Ciclo *Patrimonio musical en Navarra. Los órganos*. El resumen en *Memoria 2011*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 138-140 y Morales Solchaga, E., «Sobre la liberalidad de la organería», *Ars Bilduma*, núm. 4, 2014, pp. 37-47.

En la segunda mitad del siglo XVIII, las propias autoridades borbónicas impondrían la obligación de remitir todas las trazas a la Academia de San Fernando de Madrid, como método para controlar las manifestaciones artísticas de las provincias y reinos peninsulares, según se ordenó en una disposición en tal sentido. Pese a que varias de esas medidas de los gobiernos ilustrados no entraron en vigor en Navarra, por considerarlas contrafuero, en bastantes ocasiones, conforme fueron ganando terreno los gustos clásicos, se remitieron las trazas a la Academia. Así se hizo en Mendigorría después de que Ochandátegui informase en 1778 contra las trazas presentadas por algunos maestros arquitectos. Con este envío a Madrid de las trazas no hacían otra cosa que obedecer a las circulares que el rey había mandado a los arzobispos, obispos, abades y autoridades religiosas en 1778 en el sentido de que cuantas obras se fuesen a realizar, deberían contar con el visto bueno de la Real Academia. Para que todo fuese oficial, Fernando del Cid, agente de los de Mendigorría, indicó al patronato de Mendigorría que enviasen un escrito dirigido al secretario de la Real Academia, don Antonio Ponz. Así lo hicieron y el 28 de agosto de 1779, en sesión celebrada por la citada institución, fueron examinados todos los diseños enviados desde Navarra y realizados por Garnica, Bescansa y Ochandátegui, a los que añadió Fernando del Cid otro más, hecho por un tal Ochoa, al que sin duda hemos de identificar con el arquitecto José Ochoa, residente en Madrid, que en 1771 hizo declaración de la entrega del retablo mayor de Peralta, obra del escultor aragonés José Ramírez[193].

La contestación de don Antonio Ponz, fechada en Madrid el 12 de septiembre de 1779, da cuenta de que, tras el estudio de las diferentes trazas, los académicos llegaron a la conclusión de que *«las firmadas por Bescansa y Miguel Garnica eran ideas monstruosas y contrarias a toda razón de Arquitectura y por consiguiente que no debían por ningún título ejecutarse ni expender caudal alguno en ellas. Las otras dos se hallaron mas regulares y, siempre sería preferible la de Ochandátegui, cuando V. S. no tomase el partido (que es el dictamen de la Academia) de mandar hacer nuevos dibujos a Arquitecto acreditado en esta Corte, por los cuales podía después ejecutar la obra con acierto, algunos de los que han ejecutado las trazas»*[194].



Diseño para las andas o peana para San Fermín, fines del siglo XVIII. Archivo Municipal de Pamplona.

No faltaron casos en que no fue necesario idear trazas nuevas, ya que sus promotores señalaron el modelo que deseaban. Así ocurrió en el caso de los colaterales de la parroquia de San Juan de Estella encargados en 1765 a Miguel Garnica, con la expresa condición de que debían ser como los de la parroquia de Falces. Las conversaciones con el arquitecto habían comenzado algunas semanas atrás, se había hablado del precio y, sobre todo, las escrituras demuestran el interés de construir dos retablos a la ultimísima moda. Para ello se trasladaron a Falces el vicario don Saturnino López de Baquedano, otros delegados y el escribano junto a Garnica, para ver los famosísimos colaterales labrados por Juan Tornes algunos años antes, en 174[195]; tras su examen y ponderación, Garnica se ofreció a hacerlos a semejanza del ejemplo de Falces que juzgaron como *«de los mejores del reino»*, siempre con la declarada intención de que la iglesia de San Juan de Estella quedase entre las *«mejores del obispado»*.

Para la elaboración de las trazas, sus autores contaban con diversos materiales: portadas de

193. Fernández Gracia, R., «Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra», *El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1983. Huesca, 1985, p. 252.

194. Fernández Gracia, R., «Documentación del Archivo Diocesano...», *op. cit.*, p. 127.

195. Id., «Algunas obras de Juan Tornes, escultor de Jaca en Navarra», *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 372 y ss.

libros impresos, modelos prestados o copiados de otras poblaciones, tratados de arquitectura en algunas ocasiones y sus propias «cartillas» o cuadernos, en donde tenían anotaciones, alzados y plantas de obras diversas. En este último apartado, hemos de citar el manuscrito compuesto en torno a 1778 por el arquitecto Vicente Arizu, en donde recoge modelos de fachadas, plantas y alzados de edificios que conoció en sus viajes, así como otros elaborados por él mismo para otras tantas obras que se adjudicaron o por las que pujó[196]. Entre los dibujos del manuscrito más interesante desde el punto de vista de la arquitectura y la construcción, podemos contemplar algunos diseños de retablos de tradición barroca. La documentación también nos habla de modelos que tenían los retablistas en sus talleres y que servirían para el diseño y proporción de otras trazas. En el inventario de los bienes del maestro ensamblador de Pamplona Juan Barón, a fines del siglo XVII, se anotan junto al utillaje propio de su oficio *«doce trazas tocantes al oficio de arquitectura sacadas en papel, las seis buenas y las otras seis gastadas»*. Estas trazas parecen referirse a modelos de elementos arquitectónicos dibujados a gran tamaño para estar en el taller y poderlas ver, estudiar y copiar en sus proporciones correspondientes siempre que fuera necesario.

En muchas ocasiones la traza contenía dos soluciones posibles a la izquierda y a la derecha del diseño, partidas ambas por una línea recta, para dar posibilidad a los promotores de los retablos de elegir una u otra. A la hora de hacer el contrato, las diferentes capítulas van repasando el diseño y se van haciendo matizaciones o reformas para añadir o eliminar decoración o sustituir el tipo de soportes, tal y como veremos al estudiar algunos retablos. En la mayor parte de los casos, el dibujo de la traza quedaba en poder de los maestros para que se gobernasen por ella mientras hacían el retablo. En algunas ocasiones, el notario la cosió al protocolo del contrato y en otras, sabemos que fueron los comitentes quienes se quedaron con ella o con la mitad, para tomarse seguridades sobre la ejecución de las obras.

Por lo general, eran los propios artistas o los patronos de los edificios, los que tomaban la iniciativa para llevar a cabo el proyecto, haciendo referencia a él en la licencia que se pedía al obispado. En otras ocasiones la traza se dibujaba por encargo, tras haberse ordenado por el visitador la construcción de un retablo nuevo.

LOS DIBUJOS DE VICENTE BERDUSÁN

Como es sabido, la figura y personalidad artística de Vicente Berdusán (1632-1697), pintor establecido en Tudela con un notable taller, acaparó los encargos más destacados de su especialidad en Navarra y fuera de ella, llegando a numerosos puntos de Aragón, La Rioja y Guipúzcoa. Nacido en Ejea de los Caballeros en 1632, fue el último varón de ocho hermanos, pasó tempranamente a Tudela, huérfano de padre y madre, correspondiendo su tutoría a Juan de Gurrea, fundador de un dinámico taller de retablistas. Se inició en la pintura hacia 1644 y se ausentó de la ciudad durante los años centrales del siglo, para completar su formación en la Corte, en la órbita de Juan Carreño de Miranda. Su producción fue eminentemente religiosa y propia del periodo de la Contrarreforma, contando con una clientela notable entre catedrales, parroquias, conventos, burgueses y nobles. En su obra destaca el predominio del color sobre el dibujo, los espacios tridimensionales, los juegos lumínicos, la complicación compositiva en base a movimientos, formas bullentes y diagonales, así como el empleo de abundantes fuentes gráficas, grabados de Collaert, Galle, Pontius, Wierix, Cort[197].

Por lo que respecta a sus estampas, dibujos y grabados, sabemos que los poseía, nada más ilustrativo que las dotes de sus hijos, hechas por su viuda en el mismo año de la muerte de Vicente Berdusán (1697), tal como estudiamos al tratar de su familia. Su hijo Carlos recibió como dote matrimonial 2000 reales en «*valor de diferentes cuadros y bosquejos y dibujos de los que quedaron por muerte del dicho Vicente de Berdusan, su padre, propios de su mano y de la de Carreño, de que se ara memoria*». Felipe, por su parte percibiría junto a otros bienes dotales *«en cuadros y borrones mil novecientos y sesenta y cuatro reales, y en estampas y rasguños quinientos reales, que ambas partidas montan dos mil cuatrocientos y sesenta y cuatro reales»*[198].

La importancia del dibujo y el grabado en el taller de Berdusán queda fuera de toda duda y se comprueba documentalmente a partir de esos textos, referentes a los dibujos, estampas, borrones y rasguños. Se comprueba una vez más la importancia del dibujo en la formación y creación del artista, máxime teniendo en cuenta que Carreño tuvo una interesante actividad como dibujante[199].

LAS ARTES SUNTUARIAS Y EL DIBUJO PREPARATORIO PARA LOS GRABADOS

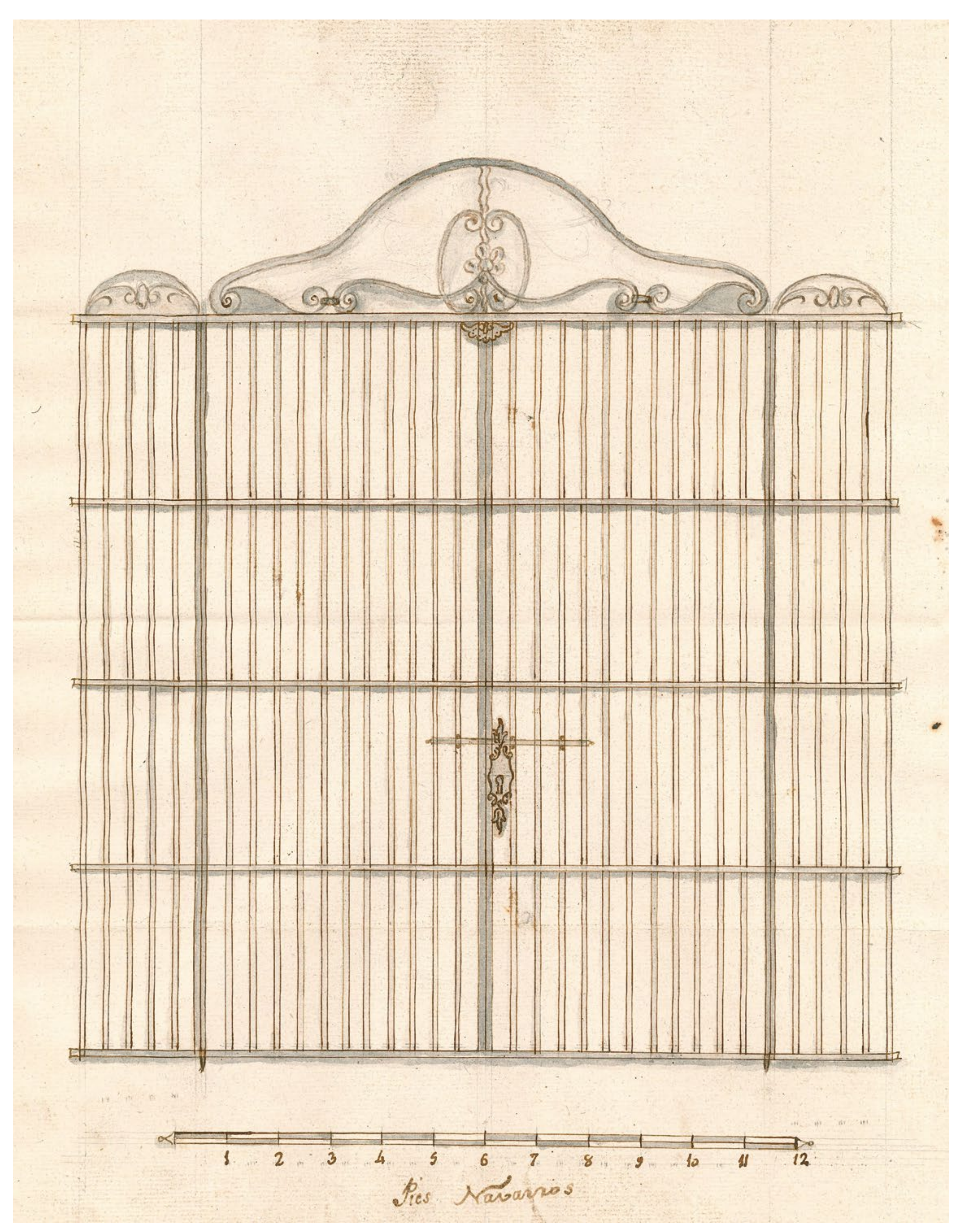
Escasos son los dibujos conservados para la realización de bordados y piezas de orfebrería concretas para el ajuar litúrgico. Por el contrario, son algo más frecuentes los que afectan a rejas, armarios o estanterías y adornos en general. Respecto a la orfebrería, hemos de mencionar el libro de dibujos de los plateros, al que ya nos hemos referido a propósito de los exámenes de los artistas para su capacitación, en aras a ejercer como maestros.

196. Colección particular. Libro de varios tratados, borradores, viajes y trazas de Vicente de Arizu.

197. CASADO ALCALDE, E., «Berdusán», *Príncipe de* Viana, núms. 152-153, 1976, pp. 507-546; LÓPEZ MURIAS, I., *La pintura de Vicente Berdusán*, Tudela, Biblioteca Manuel Castel Ruiz, 1990; GARCÍA GAINZA, M.ª C., «Vicente Berdusán, el pintor y su obra», *El pintor Vicente Berdusán. 1697-1997*. Catálogo de la Exposición, Pamplona, Museo de Navarra, 1998, pp. 57-84; FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Vicente Berdusán y su entorno artístico», *El pintor Vicente Berdusán. 1697-1997*. Catálogo de la Exposición, Pamplona, Museo de Navarra, 1998, pp. 25-56; y LOZANO LOPEZ, J. C., *Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2006.

198. FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Vicente Berdusán...», *op. cit.*, pp. 47 y 49-50.

199. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Juan Carreño de Miranda (1614-1695)*, Avilés, Ayuntamiento, 1985, pp. 84-86.



Traza para el enrejado del pórtico norte de la parroquia de San Juan de Estella, por Joaquín de Gabiria, 1799. Archivo Parroquial de San Juan de Estella.

Diseño para las bolas de los balcones de la fachada del Ayuntamiento de Pamplona. Archivo Municipal de Pamplona.



Recordaremos que entre 1735 y 1739 residió en Pamplona, con título de platero y laminista el pintor y grabador aragonés Carlos Casanova, autor de ocho planchas para su «*Libro de Ornatos*» (c. 1720-25), que se distribuyó en la casa de Juan de Aldaco de San Sebastián, en donde se pueden encontrar motivos ornamentales de carácter vegetal y figuras alegóricas con enmarques arquitectónicos y molduras de léxico prerrococó[200]. Coincidiendo con su presencia en la capital navarra abrió varias láminas para estampar, destinadas a la cofradía de San Gregorio Ostiense, para la naciente devoción del Corazón de Jesús, la Virgen del Romero de Cascante o la Trinidad de Erga en Aguinaga[201]. Asimismo, se hizo cargo del diseño de la peana o andas de plata de san Fermín, obra que llevaría a cabo el platero pamplonés Antonio Ripando, finalizándola en 1736[202].

Papel a destacar en todo lo referente a las artes suntuarias tuvieron, de un lado, los escultores y

200. Ansón Navarro, A., «Notas sobre Carlos Casanova, pintor de cámara y grabador aragonés», *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, p. 53.

201. Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad…*, *op. cit.*, pp. 39, 79, 93, 95 y 129.

202. Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín…*, *op. cit.*, pp. 17 y 77.

Apuntes y borrones para detalles de la forja del púlpito de Santa María de Viana, 1725. Archivo Real y General de Navarra.

Proyecto para armario-archivo del Ayuntamiento de Viana. Archivo Municipal de Viana.



ensambladores que diseñaron desde estanterías, armarios, muebles y adornos para salones de casas nobles e iglesias y, de otro, las monjas artistas. Sobre estas últimas hay que hacer notar que si bien los nombres de los religiosos han quedado más presentes en la documentación, no ocurre lo mismo con las religiosas que, desde el anonimato de detrás de las celosías, trabajaron en numerosas artes suntuarias. Entre tanto no se estudien las necrológicas de los conventos, en donde suele quedar constancia de sus habilidades en las letras y las artes, no podremos hacer un verdadero balance de su actividad y proyección dentro y fuera del claustro.

Entre las monjas artistas del siglo XVII que manejaron el diseño, destacaron la Madre Graciosa de los Ángeles, del Carmelo de San José de Pamplona, natural de Puente la Reina y fallecida en 1672, o diversas religiosas de las Recoletas de Pamplona[203]. En cuanto al dibujo propiamente

203. Fernández Gracia, R., *Tras las celosías…*, *op. cit.*, pp. 425-435.

dicho, hay que destacar a la también carmelita descalza y polifacética Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont). El padre Gracián, confesor de Santa Teresa, afirmaba de ella: «*En lo interior era un serafín de condición y alma, y en lo exterior un ángel de rostro y buena gracia. Tenía habilidad rara en escribir, pintar, saber latín y en las demás labores y ejercicios de mujeres, acompañando con prudencia varonil*». Leonor fue coleccionista de estampas y se carteó con distintas personalidades que le enviaron grabados, como el padre Domingo de Jesús María (Calatayud, 1559-Viena, 1630) que pasó a Italia en 1604, ocupando el generalato de la congregación italiana, en 1617, la Madre Inés de Jesús (Tapia), prima de santa Teresa y priora de Medina del Campo y Palencia, don Guillén de San Clemente, embajador de España en Praga desde 1581 hasta su muerte en 1606, el obispo de Tarazona y confesor de Santa Teresa fray Diego de Yepes, la Madre Ana de San Bartolomé, priora de Bruselas y Amberes y el padre Gracián de la Madre de Dios[204]. Leonor había adquirido en su juventud una exquisita formación humanista junto a doña Brianda de Beaumont, hija y heredera del Condestable de Navarra, recordada por Lope de Vega en *La Arcadia* (1598), como «*la divina doña Brianda, gloria de Beaumonte*». Los hermanos de Leonor destacaron por distintas razones y entre todos ellos, de modo muy especial, el inventor Jerónimo de Ayanz y Beaumont.

Mención especial en el capítulo de las artes suntuarias poseen los dibujos preparatorios para las estampas grabadas que fueron realizados por los propios grabadores, hábiles en el manejo del diseño. Sin embargo, dado que algunas estampas fueron realizadas fuera de Navarra, otros dibujos se enviarían al lugar de residencia del grabador desde el reino. De hecho, serán las planchas abiertas fuera, las de mayor calidad, en las que se hace constar el nombre del dibujante, como ocurre en la de San Miguel de Aralar (Roma, 1749), Lesaca (Zaragoza, 1769), Luquin (Madrid, 1797) o Ujué (Valencia, c. 1800). Respecto a la primera, costeada por el marqués de Viana, se trata del único caso en que además del nombre del grabador, Miguel Sorelló, aparecen, como autores de la estampa, el dibujante y autor de los motivos iconográficos, Francisco Preciado y el creador de los modelos ornamentales, diseñados por Miguel Fernández. Francisco Preciado de la Vega fue un afamado pintor que estuvo varios años en la Ciudad Eterna, a donde llegó en 1732, formándose en la pintura con Sebastián Conca. Tras una brillante carrera, ingresó en la Academia de San Lucas, desempeñando varios cargos. Cooperó asimismo en el establecimiento de la Real Academia de San Fernando de Madrid, institución que le designaría como director de los pensionados en Roma[205]. Miguel Fernández también permaneció en Italia entre 1747 y 1759, pensionado para el aprendizaje de



Autorretrato de Carlos Casanova en su *Libro de Ornatos*, editado por Juan de Aldaco en San Sebastián. Biblioteca Nacional.

la arquitectura. A su regreso obtuvo puesto de académico en la de San Fernando y llegó a ser teniente director de arquitectura y perspectiva y teniente de arquitecto del Palacio Real. Falleció en 1786, tras haber realizado importantes proyectos y obras[206].

El gran grabado de san Fermín en su trono que abrió José Lamarca en 1756, contó con el dibujo preparatorio, realizado por el pintor establecido en Pamplona Pedro Antonio de Rada[207].

Para la realización de las planchas de la Virgen de los Dolores de Lesaca, una partida de gastos de 1769 indica literalmente que se pagaron 2.504 pesos, 4 reales y 4 maravedís «*que costaron las nuevas estatuas estofadas y doradas, palio y láminas hechas en Zaragoza por el referido Ramírez*»[208]. Del contenido lacónico de la partida se infiere que fue Ramírez quien encargó las planchas y las abonó a su autor, el grabador Mateo González. Al respecto, hay que recordar que fue el citado escultor José Ramírez quien diseñó, en 1769, el retablo mayor de las Carmelitas de Lesaca, en el que se incluía la imagen titular, que es la misma que figura en el grabado en todos sus detalles[209].

Para las dos láminas de Luquin se encargó de sus dibujos, según las cuentas de la basílica de los Remedios y del Milagro de 1797, Juan Manuel Ventura, la misma persona que sufragó, por aquel mismo tiempo, una de las matrices de la Virgen del Puy de Estella y seguramente el director en la capital de España de los Talleres Reales de Broncería y Marfiles[210], del que Pérez Villamil nos dice que aparece como director Juan Manuel Ventura, de quien decía Torrijos, en 1802, que era tan hábil escultor como grabador, y el cual debía quedar en

204. Fernández Gracia, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, Sedena, 2004, pp. 57 y ss.

205. León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V., *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1981, pp. 217-221.

206. Álvarez y Baena, J. A., *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, vol. IV, Madrid, En la Oficina de D. Benito Cano, 1791, p. 128.

207. Aranda Ruiz, A., *Pampilona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020, p. 156.

208. Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca (hoy en Calahorra). F XVII-1. Libro de Cuentas 1756-1928, fol. 20v., partida núm. 269.

209. García Gainza, M.ª C., «La traza del retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaka», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2014*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2014, pp. 298-300.

210. López Castán, A., «Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. IV, 1992, p. 259.



Dibujo preparatorio de José Lamarca para la cabecera del Libro XIV de los *Anales* (1766), por José Lamarca. Archivo Municipal de Pamplona. Fondo J. M. Oscoz.

lo sucesivo de «*modelador y cincelador general de bronces para todos los talleres*»[211].

Para la plancha de mayor tamaño de Luquin se hizo cargo del dibujo preparatorio Antonio Rodríguez y se conserva en los fondos del Museo del Prado, procedente de la colección Fernández Durán[212]. Rodríguez, era hijo del conserje de la Academia de San Carlos, en la cual estudió, ingresó en la academia de San Fernando, obteniendo en 1790 un segundo premio y siendo por fin nombrado Académico de Mérito en 1795. Hizo también bastantes dibujos para grabar como ilustraciones de libros científicos, y de vuelta a Valencia, pintó para la Academia y el Palacio Episcopal. A estos datos hay que añadir que el mismo maestro realizó el dibujo preparatorio para la estampa que ilustra la Recopilación de los Fueros, editada en 1815, y que grabó Manuel Albuerne. En 1823 fue nombrado Profesor de la Academia, de la que ya era miembro destacado.

Del dibujo preparatorio de la matriz más pequeña de las Vírgenes de Luquin se hizo cargo el mencionado Juan Manuel Ventura o Bentura, tal y como escribían entonces el apellido. El modelo varía respecto a la de mayores dimensiones y la firma con las tres letras de su nombre y apellido las encontramos entrelazadas JMB.

En el caso de Jerónimo Rodríguez, autor del dibujo del grabado de Miguel Gamborino de la Virgen de Ujué (c. 1800), poco podemos aportar, tan sólo advertir que su nombre aparece como matriculado en la Real Academia de San Fernando el 4 de febrero de 1795, cuando contaba con diecisiete años de edad[213].

Aunque no consta el dibujante en la estampa de la Virgen del Villar de Corella, realizada por Bartolomé Vázquez, en 1792, sabemos por la documentación que siguió el dibujo previo del pintor Diego Díaz del Valle, que se ha conservado en el archivo de la cofradía[214]. El hecho de que el dibujo lleve el mismo texto que la estampa es una prueba más de la hipótesis que sostenemos. Está firmado en el margen inferior izquierdo «*D. Diaz Valle deliniavit 1791*». Además, el análisis de la pieza nos indica que se reaprovechó de un diseño anterior que el citado maestro proyectó para tabernáculo y camarín de la Virgen unos años atrás en 1783-1784, con los cristales y espejos traídos desde Bilbao. El dibujo se aprovechó y lo prueba el hecho que la parte central, correspondiente a la imagen

211. Pérez Villamil, M., *Artes e industrias del Buen Retiro. La fábrica de China. El laboratorio de piedras duras y mosaico. Obrador de bronce y marfiles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904, p. 120.
212. Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado. Dibujos españoles*, vol. III, Madrid, Museo del Prado, 1977, pp. 99-100.
213. Pardo Canalís, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, CSIC. Instituto Diego Velázquez, 1967, p. 197.
214. Archivo del Villar de Corella. Libro de Bienes y Rentas del Villar 1784.



Dibujo preparatorio de José Lamarca para la cabecera del Libro XIX de los *Anales* (1766), por José Lamarca. Archivo Municipal de Pamplona. Fondo J. M. Oscoz.

de la Virgen, está recortada del original y añadida para figurar el conjunto.

Como es lógico y aunque no hayan quedado apenas testimonios documentales, los promotores cuidaron en primer lugar de que el dibujo que luego se iba a grabar, correspondiese a lo que ellos juzgaban oportuno, fiel y necesario en la difusión del icono correspondiente. El celo de los regidores pamploneses al respecto quedó bien patente, como podremos comprobar al analizar el dibujo del fallido intento de la realización de una nueva lámina en 1789.

Dejando a los que participaron en las estampas devocionales, hay que señalar el gran conjunto de dibujos correspondientes a las cabeceras de la edición de los Anales de Navarra de 1766. Como ya hemos puesto de manifiesto en distintas ocasiones[215], corrió a cargo del impresor Pascual Ibáñez entre 1764, en que firmó el convenio con la Diputación del Reino y 1766, en que se publicó. El dibujante y grabador elegido fue el mismo de la malograda edición anterior ilustrada con láminas de los reyes navarros, José Lamarca, cuya obra en la capital aragonesa se documenta entre 1759 y 1779.

Por fortuna, se han conservado algunas planchas calcográficas utilizadas en el proyecto editorial, así como la práctica totalidad de los dibujos y gran parte de las pruebas de estado, anotadas con distintas apreciaciones de tipo iconográfico o estilístico. Esta circunstancia hace del conjunto de dibujos, matrices, pruebas de estado y estampaciones definitivas, algo realmente extraordinario en el panorama del libro ilustrado español del siglo XVIII, pues no conocemos otro caso igual para proyectos de idéntica naturaleza. El proceso creativo de las imágenes, con los textos que las inspiran y apoyan a la vez, sus dibujos, correcciones, pruebas de estado y versiones definitivas, hacen del conjunto algo excepcional. Con todo ese material, realizamos una monografía en 2002. Posteriormente, pudimos conocer las planchas conservadas en el Archivo General de Navarra.

Con el análisis de los dibujos a tinta y aguada, de las pruebas en muchos casos *avant la lettre* y de los resultados finales, pudimos hacer un seguimiento de cómo se fueron transformando en muchas ocasiones algunos detalles, que José Lamarca había pasado por alto. La vigilancia de los diputados del Reino sobre aquellas ilustraciones, que iban

215. Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002, pp. 102 y ss.; «Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores», *Artigrama*, núm. 32, 2017, pp. 117-151 y «La historia grabada y algunos emblemas en la edición de los Anales de 1766», en R. Fernández (ed. y dir.), C. Jusué y P. Andueza (coords.), *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 169-179.



Dibujo preparatorio para el escudo de Navarra, destinado a la edición de los *Anales* del padre Moret (1766). Archivo Municipal de Pamplona. Fondo J. M. Oscoz.

a enseñar visualmente, como buenas imágenes, se hizo de modo minucioso, como se comprueba en diferentes estampas. Las observaciones y correcciones que se impusieron al dibujante y grabador, José Lamarca, por parte de la Diputación y el padre jesuita Joaquín Solano, encargado del proyecto editorial, afectaron a diversos detalles, en aras a hacer más intenso el relato narrado en la composición gráfica.

LA ESCUELA DE DIBUJO DE PAMPLONA Y LOS EPÍGONOS DEL SIGLO XVIII

El 1 de mayo de 1785 se publicó una Real Cédula por la que se declaraba que «*la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura, queda enteramente libre para que todo sujeto nacional o extranjero la ejercite sin estorbo, ni contribución alguna*»[216]. Se trataba de una norma más, emanada en el contexto del reconocimiento de las Bellas Artes y de la legislación en pro de la introducción de la estética académica, de la mano de la Real Academia de San Fernando.

Al amparo de aquella disposición y otra legislación al respecto, a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII se crearon distintas escuelas de dibujo en España, en un contexto de apoyo a las mismas desde la Real Academia de San Fernando para fomentar el nivel artístico de los distintos focos regionales. En algunos casos fueron fundadas por las Sociedades Económicas de Amigos del País, siempre preocupadas por la formación y la educación de los distintos estratos sociales. La Escuela de Dibujo de Pamplona tuvo su origen en la petición de las Cortes del Reino al ayuntamiento de la capital, realizada en 1795, presentando como modelo a seguir la establecida en Burgos. La ciudad de Pamplona acordó su creación, resolviendo que la elección del maestro de la misma correría de su cuenta, así como sus honorarios[217].

Sin embargo, el proyecto se demoraría unos años, en el contexto bélico de la Guerra contra Francia. Sus inicios datan de 1799 y la iniciativa de la misma correspondió a un arquitecto guipuzcoano Juan Antonio Pagola, diplomado por la Real Academia de San Fernando.

216. SÁNCHEZ, S., *Extracto puntual de todas las pragmáticas, cédulas, provisiones, circulares, autos acordados y otras providencias publicadas en el reynado del Señor don Carlos III*, t. II, Madrid, en la Imprenta de la Viuda e Hijo de Marín, 1794, p. 294. La edición pamplonesa de la Real Cédula lleva pie de imprenta de la Viuda de Joseph Miguel de Ezquerro.

217. LARUMBE MARTÍN, M., *El Academicismo y la arquitectura...*, *op. cit.*, p. 220.

CÉDULA DE S. M.

Y SEÑORES DEL CONSEJO.

POR LA QUAL SE DECLARA QUE la profesion de las nobles artes del dibuxo, pintura, escultura y arquitectura, queda enteramente libre para que todo sugeto nacional ó estrangero la exercite sin estorvo ni contribucion alguna, en la conformidad que se expresa.



EN PAMPLONA

EN LA IMPRENTA DE LA VIUDA DE DON JOSEPH MIGUEL DE EZQUERRO.
Año de 1785.

Cédula Real sobre la liberalidad del dibujo y el resto de las artes, publicada en Pamplona en la Imprenta de J. M. Ezquerro, 1785. Colección particular.

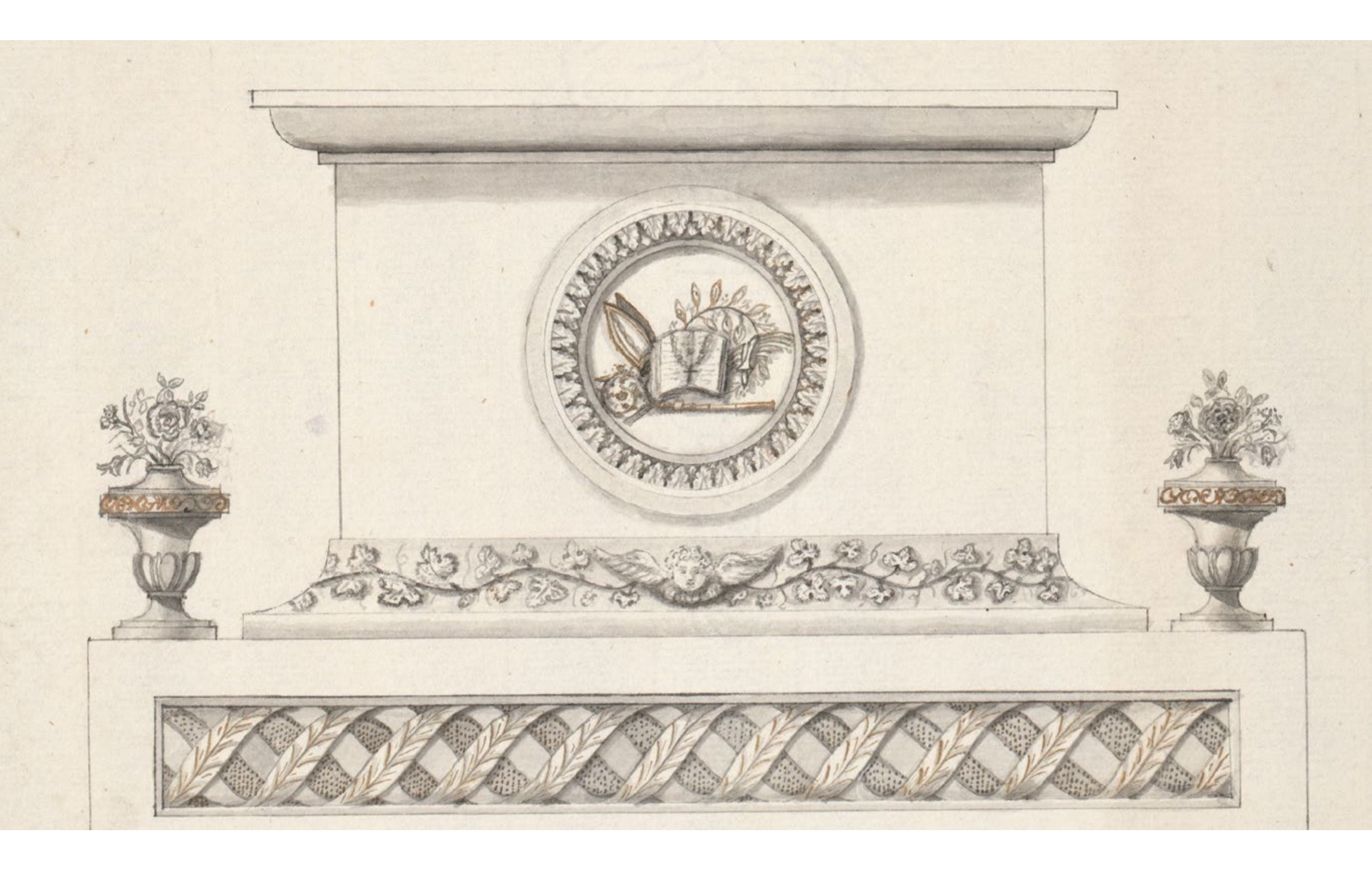

Escala de dos Baras Navarras
Mojon. Inicial de carreteras

Otra de las consecuencias de la Real Cédula fue la presencia de artífices, que se presentaban en sociedad como profesores de dibujo. Así lo hicieron, por ejemplo, Manuel Erviti y Juan José Vélaz, en 1796, cuando fueron denunciados por Domingo Sagaseta de Ilúrdoz para que cumpliesen con el encargo del dibujo y tallado de su escudo de armas[218].

En la instauración del academicismo, hay que citar los proyectos de Ventura Rodríguez, que marcaron un antes y un después en el desarrollo de la arquitectura en Navarra y el fin del tardobarroco, la fachada de la catedral (1783), la casa de Misericordia (1782) y el acueducto de Noain (1780) son fieles exponentes de tres tipologías arquitectónicas que supusieron un cambio sin vueltas hacia atrás, pese a las reticencias a cumplir con los nuevos aires estéticos, auspiciados por la legislación[219]. Las instituciones del Reino no facilitaron la aplicación de la normativa académica en Navarra, al menos en algunas de sus disposiciones que, como es sabido, eran un sistema para controlar las artes en el país. Así, las Cortes navarras declararon nula y sin efecto alguno la Carta Orden dirigida al virrey el 28 de febrero de 1787 por el conde de Floridablanca, en la que prohibía a todo tribunal, ciudad, villa, cuerpo eclesiástico o secular el conceder título de arquitecto, así como nombrar para dirigir obras a toda persona que no se sujetase al riguroso examen de la Real Academia de San Fernando o la de San Carlos de Valencia[220]. El rechazo de la disposición en Navarra impedía que la nueva estética penetrase con toda su fuerza. En aquella ocasión, la causa para declarar de nulo efecto lo que ordenaba Floridablanca, era totalmente ajena al arte, al menos aparentemente, pues iba contra los fueros y las leyes del reino, que establecían que no se cumpliesen las órdenes despachadas por los secretarios, pues debían recibirse por cédulas firmadas por el rey. En Navarra regía al respecto la siguiente legislación: *«que para ejecutar toda serie de obras no exigen otra circunstancia que la de que sea maestro aprobado el que ha de concluirlas, y a los buenos usos y costumbres universales de este Reino, según los cuales gobernándose como se gobiernan siempre los pueblos en la ejecución de las obras que han ocurrido y les ocurren, han echado mano del maestro que les ha parecido de mayor instrucción, sin necesidad de remitir el diseño a dichos Académicos para su aprobación ni de que recayese el nombra-*

Mojón para la ciudad de Pamplona, por Diego Díaz del Valle, fines del siglo XVIII. Archivo Municipal de Pamplona.

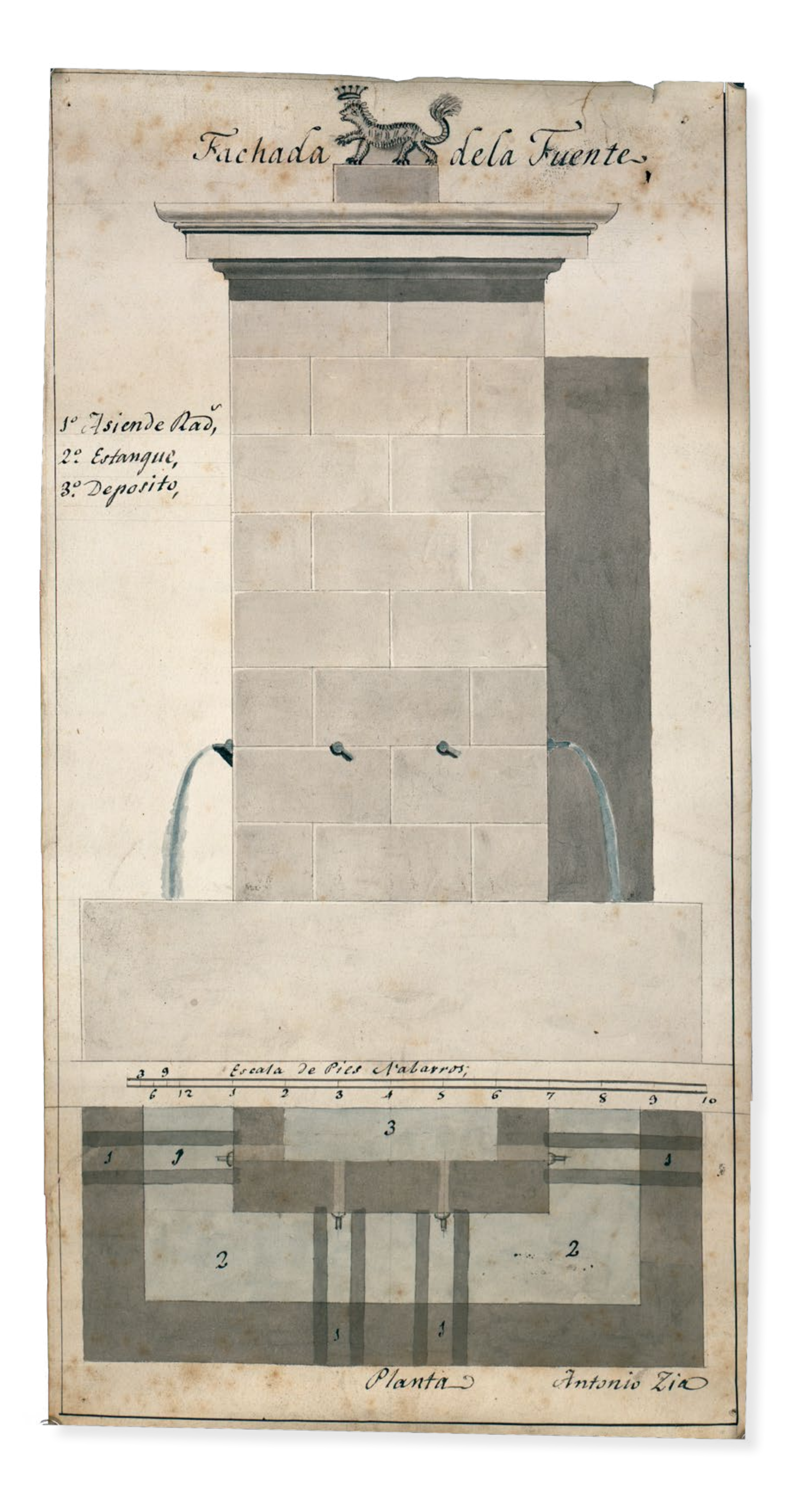
Andas o peana para San Fermín, fines del siglo XVIII. Archivo Municipal de Pamplona.



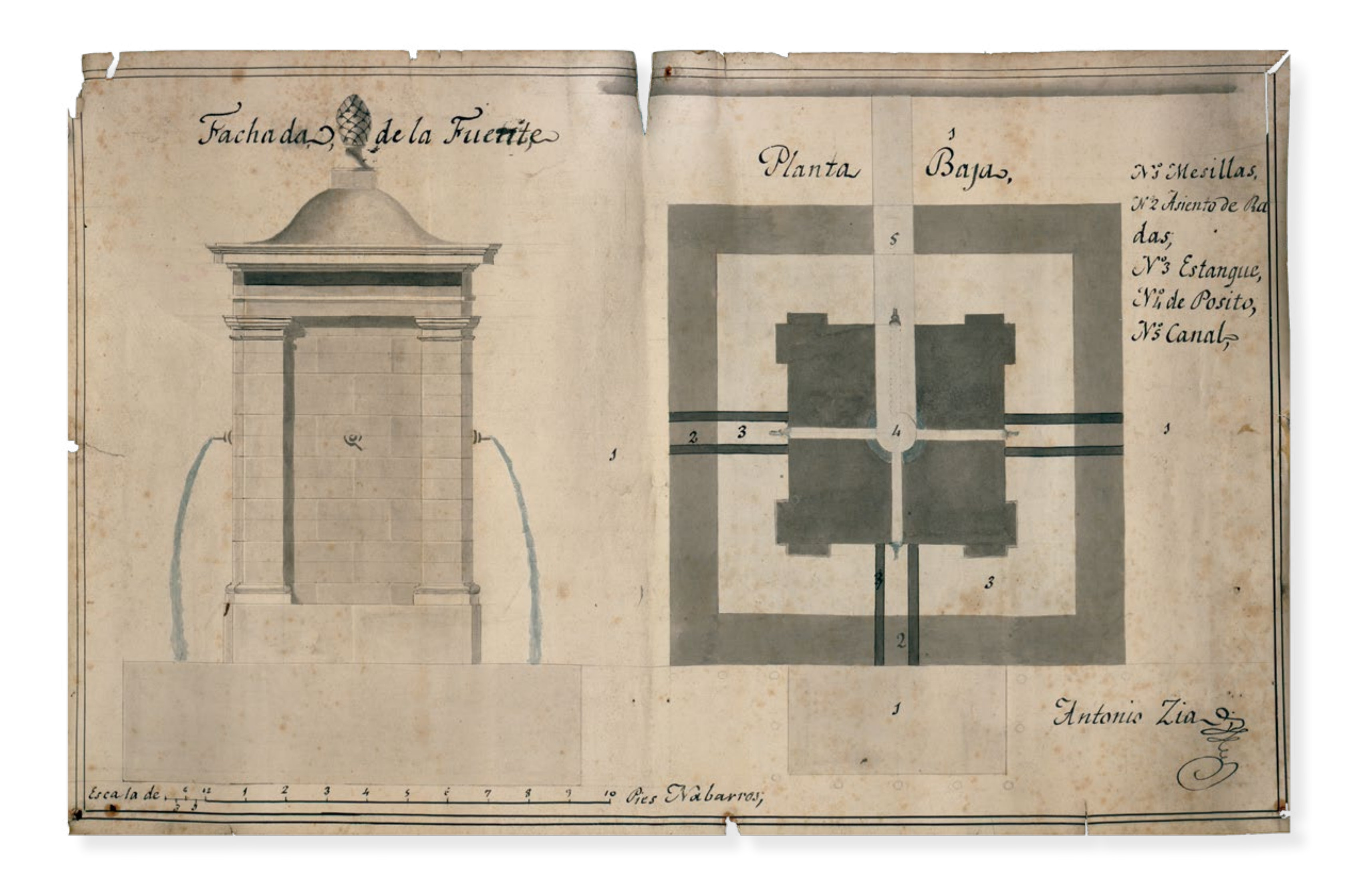
218. Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Proceso núm. 128735.

219. Yárnoz Larrosa, V., *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid, csic, 1944; Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 90-114 y Molins Mugueta, J. L., «En el ii Centenario...», *op. cit.*, pp. 5-9; y Fernández Gracia, R. y Echeverría Goñi, P., «La arquitectura neoclásica en Navarra», *Ibaiak eta Haranak. Guía del Patrimonio artísticos y paisajístico, Navarra*, vol. viii, San Sebastián, Etor, 1991, pp. 241-250.

220. Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 30.



Planta y fuente por Antonio Cía, fines del siglo XVIII. Archivo Municipal de Pamplona.



miento para dirigirlas en persona que se hubiese sujetado al examen de ninguna de ellas»[221].

En ese contexto auspiciado por la legislación y la realidad de la Escuela hemos de añadir la presencia en la capital navarra de algunos maestros que habían aprendido sólidamente el dibujo y la tratadística arquitectónica con gran fundamento. De ello nos da perfecta cuenta, en aquellos años finales del siglo XVIII, el apeo vecinal de 1797, en el que figuran los maestros que por aquellos momentos se estaban haciendo con todos los proyectos, en parte por su habilidad y pericia con el dibujo. De manera breve los anotaremos.

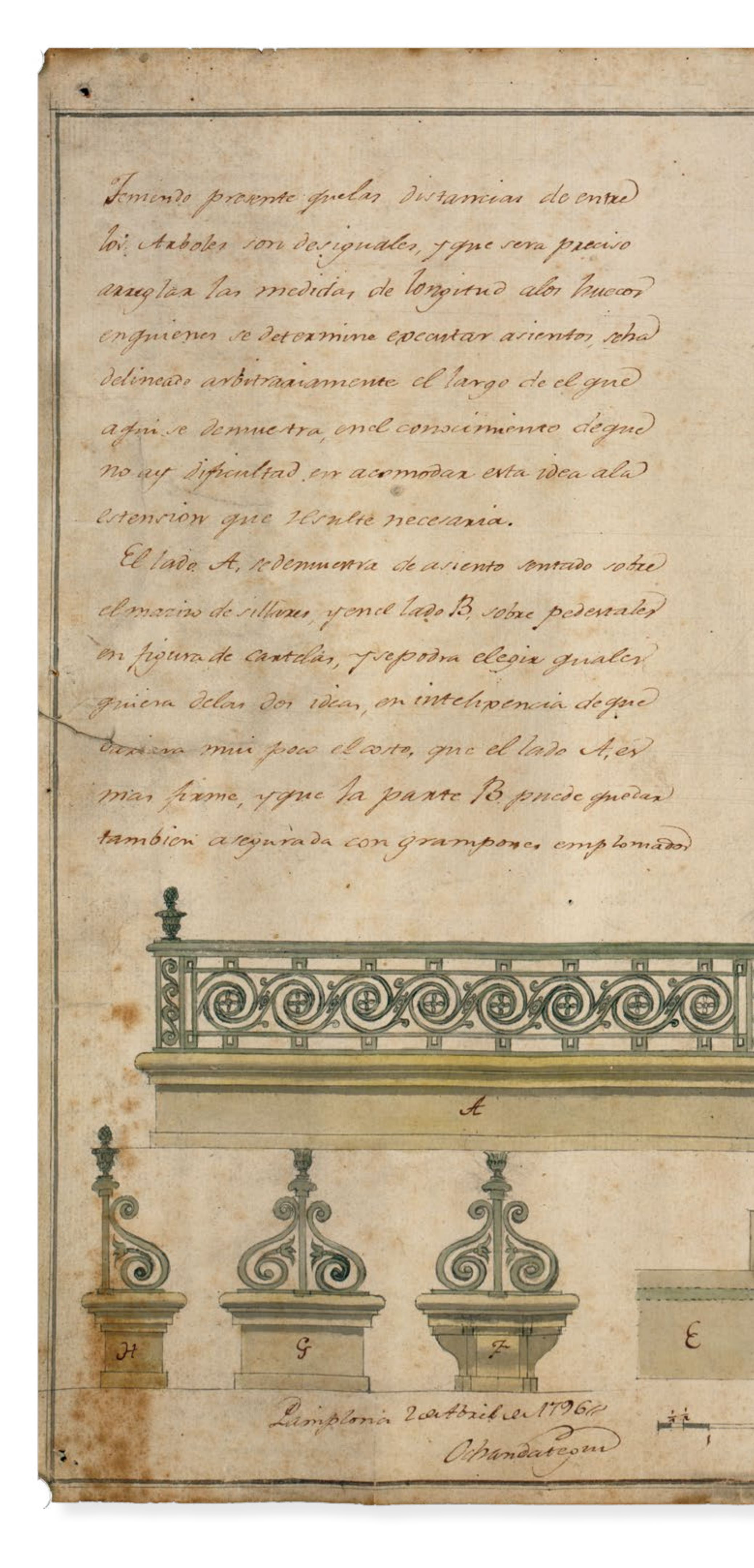
Asimismo, también hay que mencionar al arquitecto Fernando Martínez Corcín, nacido en Alfaro en 1743, que llegó a ser figura importante en la realización del Canal Imperial de Aragón y presentó diversos proyectos en Navarra. Entre ellos, un retablo para la capilla de la Virgen del Camino de Pamplona (1767)[222], la reforma de la capilla de San Fermín (1797)[223], la consolidación de las torres de la parroquia de San Miguel de Corella (1797)[224], ayuntamiento de Corella (1798)[225], la capilla de San Francisco Javier de Villafranca, en colaboración con Miguel Hermosilla (1804) y el cementerio de Tudela (1805)[226].

De la misma cronología fue otro maestro albañil, José de Aguirre, que firmó algunos de los proyectos que se estudian en este libro, como el colegio de médicos de San Cosme y San Damián (1793)[227]. Sabemos que era natural de Tafalla y que se examinó en Pamplona como maestro albañil el 18 de septiembre de 1761[228]. En 1785 fue requerido judicialmente por el síndico del convento de San Francisco de Pamplona para que cumpliese con las obras de reforma del inmueble, según se había convenido[229]. Unos años más tarde, en 1788, tuvo que afrontar la denuncia de Simón de Larrondo sobre apelación a la sentencia del alcalde de Pamplona, en un pleito relativo a la posesión de parte del yeso sobrante de distintas fábricas a su cargo y de la fábrica de cinco hornos en la Magdalena[230]. Entre su obra documentada figura su postura para la fábrica de la parroquia de Villava y el reconocimiento de la torre de Zubieta (1796)[231].

Recordemos, asimismo, al navarro José Armendáriz, matriculado en la Real Academia de San Fernando en 1790[232], que regresó a

221. *Ibid.*, p. 31.
222. Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra...», *op. cit.*, pp. 84-85.
223. Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín...*, *op. cit.*, pp. 116-117.
224. Arrese, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963, p. 76.
225. Andueza Unanua, P., «Resplandores barrocos: Corella entre los Austrias y los Borbones», *San Miguel de Corella...*, *op. cit.*, p. 32.
226. Torres Pérez, J. M., «El cementerio de Tudela proyectado por Fernando Martínez Corcín en 1805», *Príncipe de Viana*, núm. 196, 1992, pp. 337-364.
227. Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Infografía, núm. 654.
228. Archivo Municipal de Pamplona. Cofradía de S. José y S. Tomás. Libro IV de examinados 1744-1766, fol. 215.
229. Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 232162.
230. Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 315949.
231. García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*. V**. *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 735 y 769.
232. Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 194-214.

Diseño para bancos de Santos Ángel de Ochandátegui, 1796. Archivo Municipal de Pamplona.



Navarra para 1797 y falleció en Pamplona en 1804. Es el autor de algunas piezas que se comentan en esta monografía, como el proyecto de reforma de la capilla de San Fermín o el de la parroquia de Irañeta. Añadiremos aquí el dato inédito de la fecha de su nacimiento en Muez el 28 de enero de 1763[233]. También al guipuzcoano Juan Antonio Pagola[234], de cuya pericia y calidad alcanzadas en el dibujo nos dan buena muestra sus proyectos.

A estos maestros que encajan con el academicismo que se imponía con rapidez, hay que añadir otros de la vieja generación que seguían teniendo su clientela y recibían encargos, como algunos proyectos que se analizan en este estudio. Uno de ellos fue José Poudez, avecindado en la plaza del Castillo de Pamplona en 1797, precisamente como «*tracista y escultor*» con 55 años de edad y en estado civil viudo y acompañado de su hijo José, soltero de 25 años y que había formado parte de los voluntarios[235]. Este artista había nacido en Pau y se le documenta en Navarra en tierras del Baztán en distintas obras, como la torre de Elizondo (1780) o los retablos de esta última localidad (1775-1777) y de Arráyoz (1778-1785). Entre 1775 y comienzos del siglo XIX, trabajó lo indecible en diferentes lugares, sobre todo para la colegiata de Roncesvalles en obras de todo tipo[236] y tan señeras como el hospital nuevo y la casa prioral, la parroquia de Zugarramurdi, el monasterio de Urdax o la casa Estebecorena o Istecorena de Elizondo (1776)[237].

Otro de los maestros que siguieron rubricando proyectos fue el albañil Simón de Larrondo, natural de Pamplona y casado con Estefanía Sarasíbar[238], que se examinó ante los veedores del gremio de San José y Santo Tomás de la capital navarra el 8 de

233. Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales. Libro I de Bautizados de Muez, 1664-1768, fol. 76v.

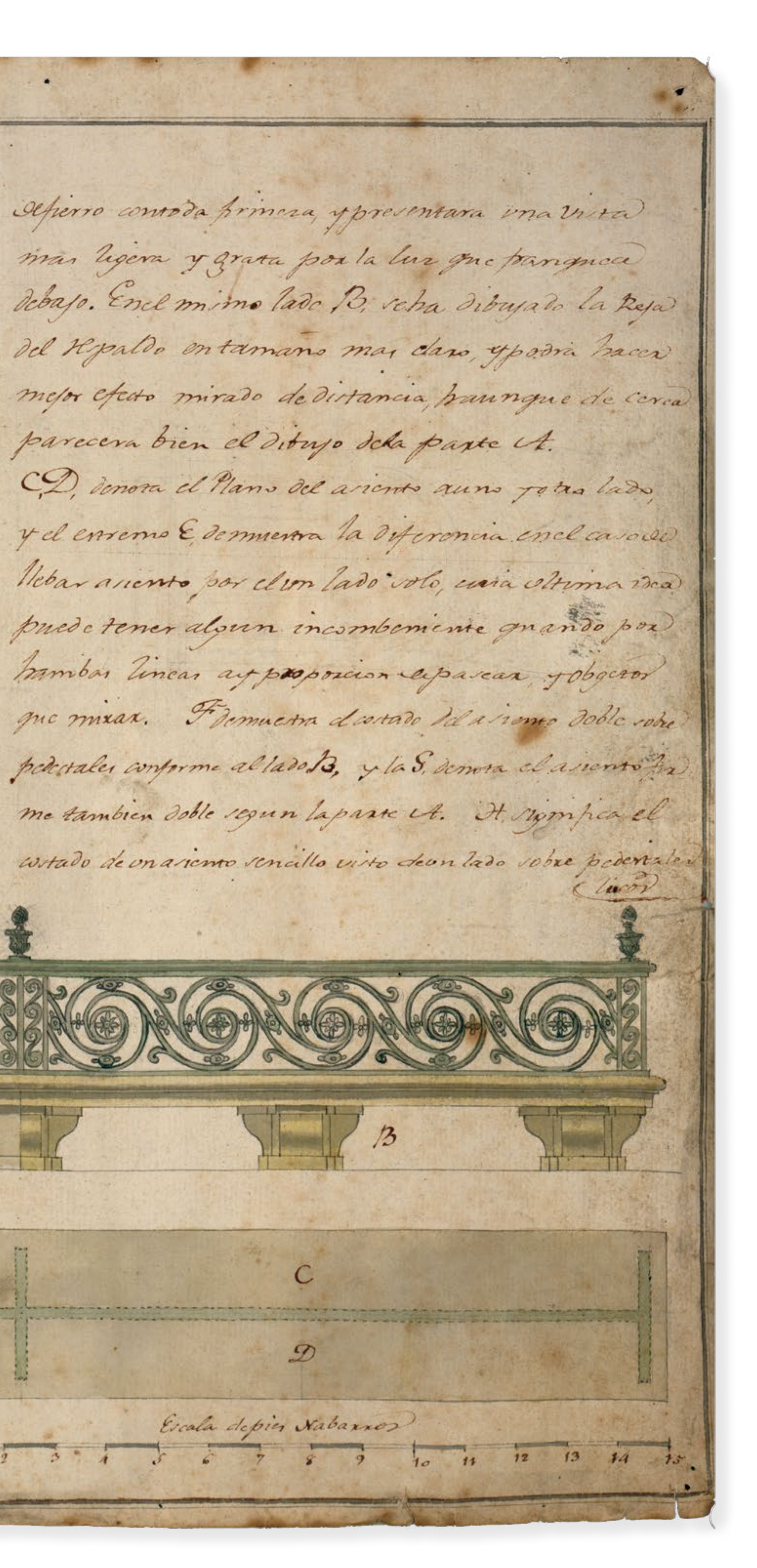
234. Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 230-252.

235. Archivo Municipal de Pamplona, Apeo vecinal de 1797, fol. 324.

236. Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Acción social Tipográfica, 1935, pp. 788, 806, 807, 820, 824, 827 y 836.

237. Andueza Unanua, P., «Virreyes, títulos nobiliarios y casas solares en las tierras baztanesas del Bidasoa», *Pvlchrvm: Scripta in honorem M.ª Concepción García Gainza*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, p. 92.

238. Las capítulas matrimoniales las rubricaron el 27 de enero de 1760. *Vid.* Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona, Lucas Riezu, 1760.



mayo de 1758[239]. En 1797 figura con 62 años en el apeo vecinal en la capital navarra, con varios hijos también albañiles, uno de ellos, Pedro de Alcántara Larrondo, de 17 años, como aprendiz de dibujo[240]. Simón proyectó numerosos edificios, entre ellos la nueva parroquia de San Lorenzo en 1806. Falleció en la capital navarra el 19 de septiembre de 1808 en su casa de la calle Zapatería[241]. Entre los diseños conservados de su mano destacaremos los de la basílica pamplonesa de Nuestra Señora de la O y de la casa de los carros de la capital navarra, conservado en el Archivo Municipal de Pamplona y fechado en 1793. Respecto a este último, cabe recordar que el mencionado establecimiento se había construido de nueva planta en 1737, por determinación del ayuntamiento de enero de este último año, siguiendo el plano, perfil y condiciones elaborados por Juan Antonio San Juan, Francisco Riezu y el carpintero Martín de Somacoiz[242]. El uso y función de aquella casa era dar cabida a cuantos vehículos llegaban a la capital a través del portal de San Nicolás. De su ejecución y perfeccionamiento del proyecto en aras a su «*mayor perfección y seguridad*» dan cuenta otras actas municipales[243], así como un pleito entre el rematante del edificio Martín José de Iparraguirre y su mujer y varios maestros carpinteros y albañiles sobre el cobro de materiales y salarios[244].

Dentro de este grupo hay que mencionar a un afamado pintor que proyectó obras de arquitectura, si bien en gran parte superan el propio siglo XVIII. Se trata de Diego Díaz del Valle (1740-1819), polifacético, prolífico, discreto y con formación intelectual pues cita en sus escritos a Vitruvio, Carducho o Alberti[245]. No desdeñó Díaz del Valle el diseño arquitec-

239. Archivo Municipal de Pamplona. Cofradía de San José y Santo Tomás. Libro IV de examinados 1744-1766, fol. 158.

240. Archivo Municipal de Pamplona, Apeo vecinal de 1797, fol. 169.

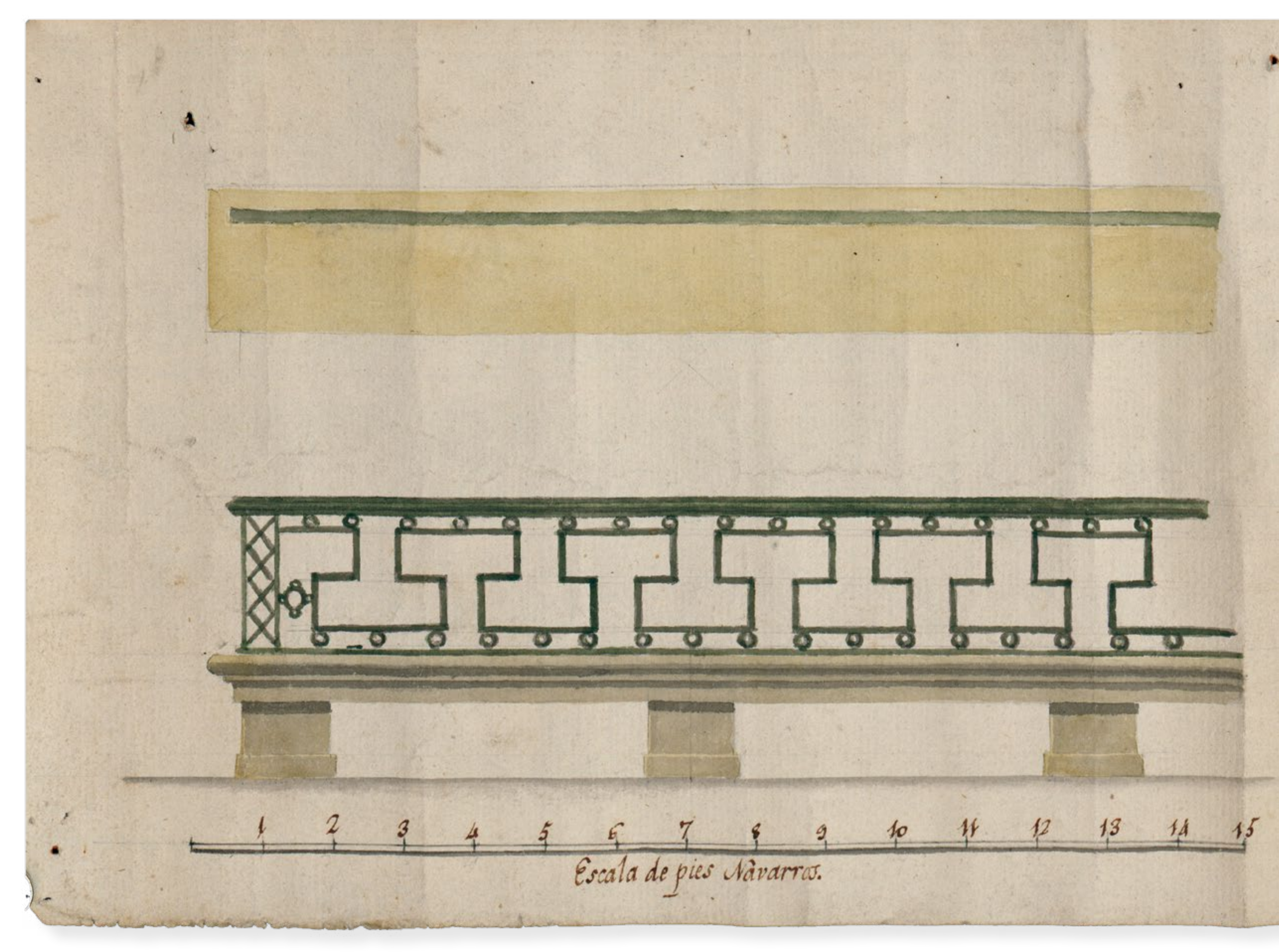
241. Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona. Libro VIII de Difuntos, 1785-1853, fol. 120.

242. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1736-1739, fol. 28.

243. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1736-1739, fols. 39, 55 y 57.

244. Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 314477.

245. FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, Compendio de 2000 años de su historia*, Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1983, p. 102 y *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Cascante, Vicus, 2006, p. 422.

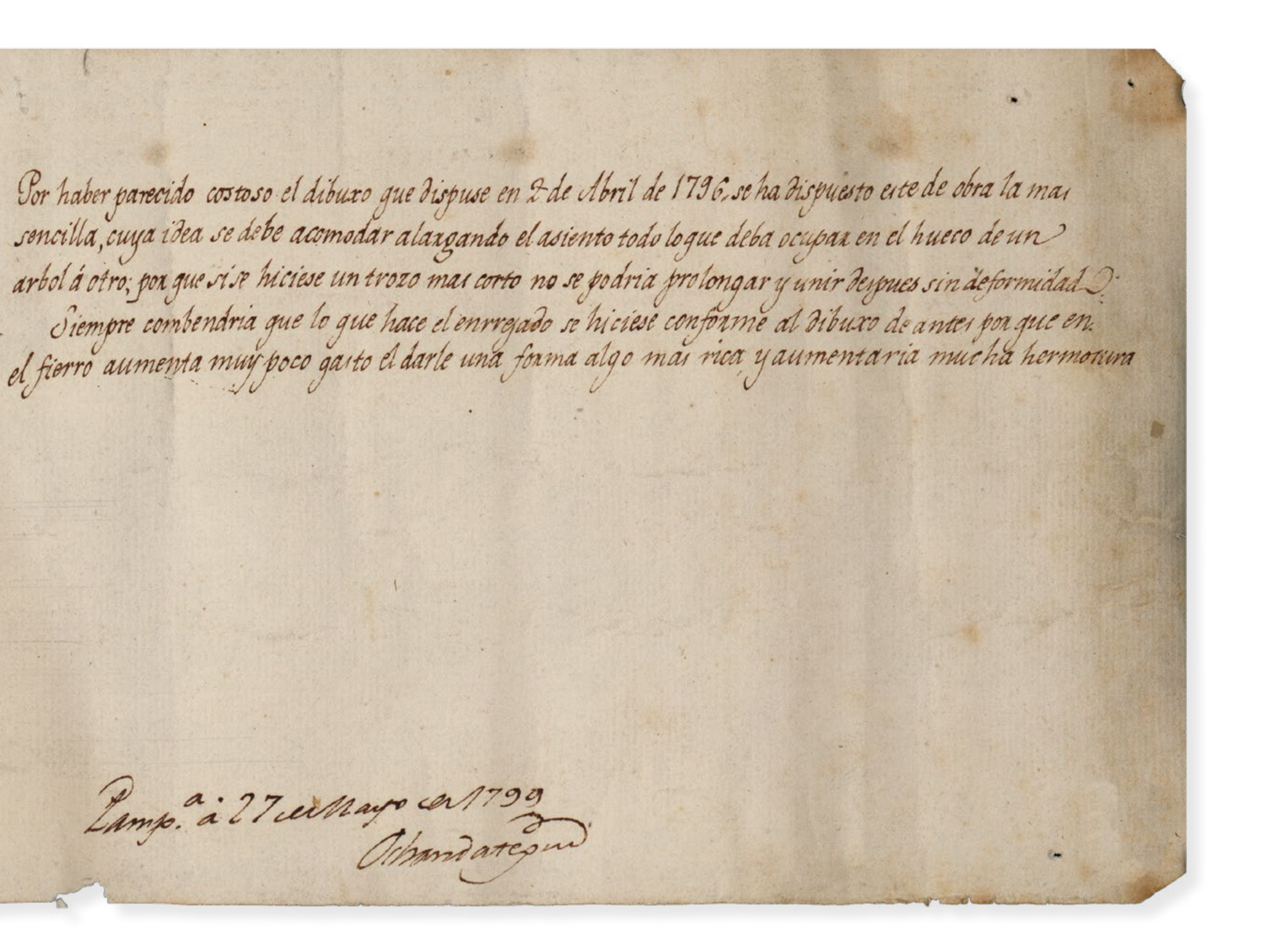


Diseño para bancos de Santos Ángel de Ochandátegui, 1799. Archivo Municipal de Pamplona.

tónico, como lo prueban algunos dibujos que publicó José Luis Molins para la remodelación de la capilla de San Fermín (1797)[246], que se insertan en este libro y otros que se conservan en el Archivo Municipal de Pamplona para diversos lugares del interior de la casa consistorial[247]. Hasta ahora se ha venido aceptando que Díaz del Valle falleció en 1817 en Viana, según noticia recogida por Altadill[248]. Sin embargo, no es correcto el dato, puesto que murió y fue enterrado en su localidad natal de Cascante el día 2 de febrero de 1819[249]. En la partida correspondiente se anota que estaba casado con Tomasa Etorralde y que tenía una hija de nombre Tadea, de su primer matrimonio y dos hijos del segundo: Manuel y María. Ninguno de ellos siguió a su padre en su oficio artístico, ya que nombró cabezalero al vicario parroquial don Juan Antonio Aznar «*a quien según su testamento se debía entregar todo libro, papel, herramienta y enseres propios de su oficio de pintor y dorador, para que el mismo vicario distribuyese según reservadamente le tenía dicho*»[250]. En su testamento, protocolizado el 24 de enero de 1819[251], recoge las noticias sobre su familia y la voluntad de que le heredasen su segunda esposa, la hija sobreviviente de su primer matrimonio, Tadea –casada con don Martín del Villar– y los hijos del segundo: Manuel y María. Asimismo, se recoge la cláusula referida sobre el destino de sus útiles de oficio y librería de su partida de defunción.

Entre todos aquellos profesionales, hemos de ponderar a Santos Ángel de Ochandátegui que figura con 40 años en el censo de 1797 en un ho-

246. Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974, pp. 68, 71, 74, 76, 82 y 87 y figs. 24-29.
247. Id., «Trazas y dibujos...», *op. cit.,* pp. 555-567.
248. Altadill, J., «Artistas exhumados», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, 1924, p. 117.
249. Archivo Parroquial de la Asunción de Cascante. Libro x de Difuntos 1797-1844, fol. 187v.
250. *Ibidem.*
251. Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Cayetano Jiménez, 1819.
252. Archivo Municipal de Pamplona, Apeo vecinal de 1797, fol. 97v.


Por haber parecido costoso el dibuxo que dispuse en 2 de Abril de 1796, se ha dispuesto este de obra la mas sencilla, cuya idea se debe acomodar alargando el asiento todo lo que deba ocupar en el hueco de un arbol á otro; por que si se hiciese un trozo mas corto no se podria prolongar y unir despues sin deformidad.

Siempre combendria que lo que hace el enrrejado se hiciese conforme al dibuxo de antes por que en el fierro aumenta muy poco gasto el darle una forma algo mas rica y aumentaria mucha hermosura

Pamp.a á 27 de Mayo de 1799

Ochandategui

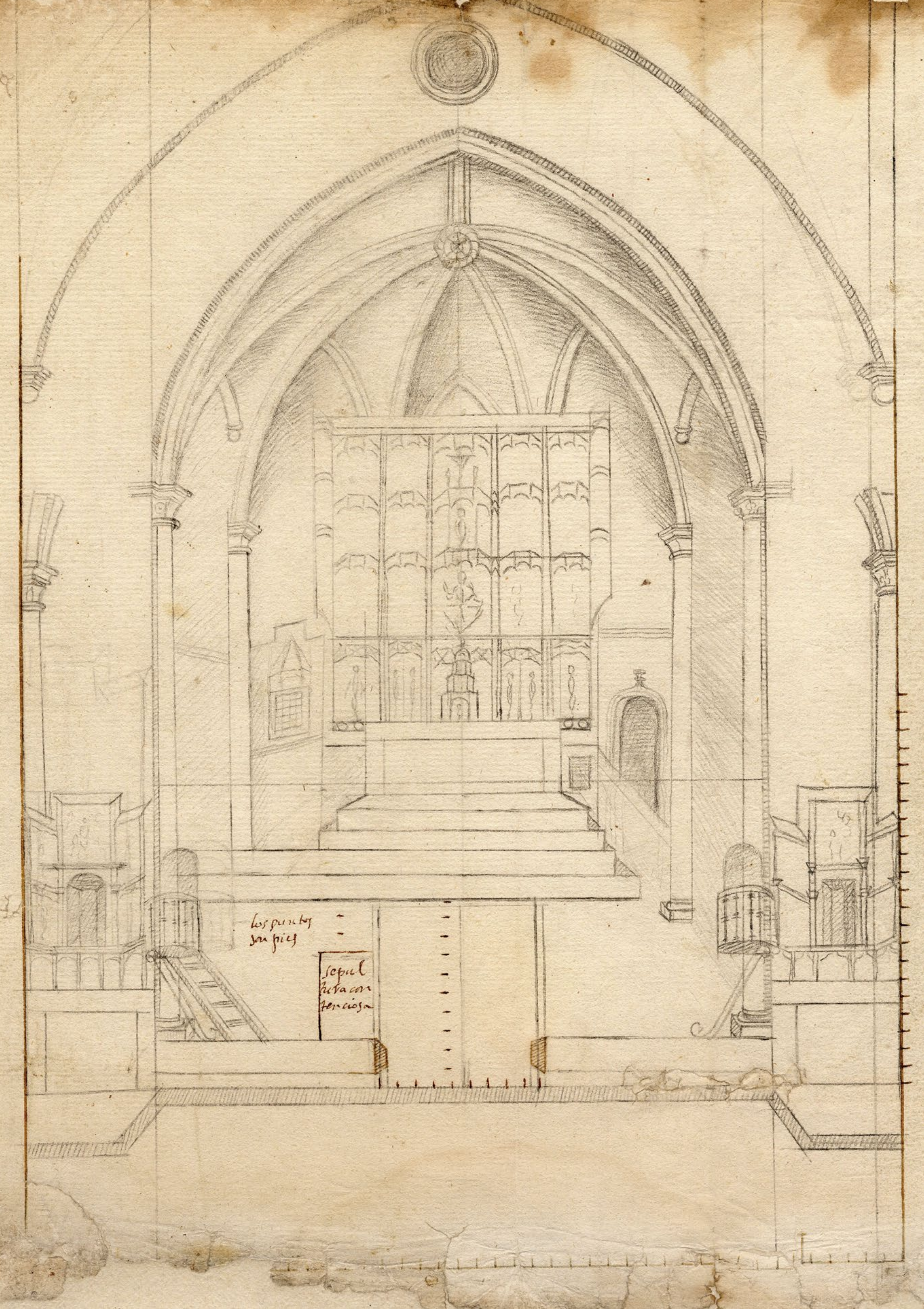
gar de la parroquia de San Lorenzo, junto a María Ángela Angulo, su mujer de 42 años, Ángela Ángulo de 23 años y el joven Fernando Angulo de 16 años, que seguía estudios de arquitectura, a los que hay que agregar una criada[252]. De este último maestro, ejecutor de obras de Ventura Rodríguez, no sin algún congratiempo como la oposición de José Pablo de Olóriz en la catedral[253], podemos aportar aquí para perfilar su figura, tanto la fecha de su fallecimiento, como sus disposiciones testamentarias. Contra lo que se intuía, no falleció en su tierra natal tras pedir permiso a la Diputación en 1802[254]. Ochandátegui falleció en Pamplona el 11 de diciembre de 1802[255], tras haber dictado su testamento pocos días antes, el 18 de noviembre[256]. En él se declara enfermo, casado con doña María Zoa Angulo y pide ser enterrado en la parroquia de San Lorenzo «*sin demostración alguna que induzca a ideas de sobresalir*». Menciona a su hermano –Juan Ramón–, cuñados y cuñadas. Más interesante que el propio testamento es una memoria que se adjuntó a él con las cuentas del maestro en aquel momento, en donde aparece todo lo relativo a las fuentes de la ciudad, la fachada de la catedral, las cantidades adeudadas por el Reino, el conde de Ezpeleta, Juan José Mateo de la Calzada, don Hilarión de Abienzo, de Cuzcurrita y otros notables con los que había tenido algún negocio o había trabajado. No faltan noticias sobre las accidentadas relaciones con Francisco Alejo de Aranguren, al que había tenido en su casa y a causa de «*su flojedad*» fue alcanzado en distintas ocasiones.

253. Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núms. 108-109, 2009, pp. 9-51; y Guijarro Salvador, P., «Materiales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandátegui, director del proyecto de la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 1, 2006, pp. 109-134.

254. Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura…*, *op. cit.*, p. 122.

255. Archivo Parroquial de San Lorenzo de Pamplona, Libro de Difuntos 1724-1812, fol. 289v.

256. Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona, Juan Crispín Beunza, 1802.


los puntos
son pies
sepul
tura con
tenciosa

EL DIBUJO MÁS ALLÁ DE LOS PROYECTOS ARTÍSTICOS

Dibujo del nterior de la iglesia de San Saturnino de Artajona, por Juan Claver, 1606. Archivo Diocesano de Pamplona.

Ricardo Fernández Gracia

Tal y como hemos esbozado al comenzar estas líneas, el dibujo trascendió lo propiamente relacionado con el proceso creativo de tantas obras de otras tantas especialidades y géneros artísticos. A la luz de diversos ejemplos, trataremos de organizar los distintos campos en donde los encontramos, siempre con un protagonismo destacado.

ADMINISTRACIÓN Y PLEITOS

Tribunales, ayuntamientos, corporaciones religiosas, nobles y otros organismos acudieron a distintos artífices para que les confeccionasen planos, alzados o interiores de edificios con los que justificar hechos, situaciones concretas y propiedades. Es el caso de muchos conservados en el Archivo General de Navarra, relativos a límites de propiedades, derechos de riego o mugas entre pueblos. Veamos algunos casos concretos.

El primero es de gran singularidad y presenta una vista de Monteagudo, conservada en el Archivo del Marquesado de San Adrián, fechable en 1577 y estudiada por M. J. Tarifa[1]. Su origen está en un pleito litigado por el alcaide de la localidad, Francisco de Beaumont, que quiso paralizar las obras de la torre-campanario de la parroquia que intentaban fabricar los vecinos, ya que entendía que en tiempos de guerra y por su proximidad al castillo podía verse afectada la seguridad del mismo. La presencia en Monteagudo del maestro Juan de Villarreal para informar sobre las diligencias judiciales ordenadas por el Consejo Real fue la ocasión para la realización de la hermosa vista al natural, también denominada de ojos o de pájaro, *in situ*, en una visión de conjunto ejecutada con seguridad y con toda la información esencial. En el dibujo realizado con tinta sepia sobre papel verjurado, destacan la plaza, la disputada torre adosada al templo, las calles, casas y sobre todo el castillo de planta centralizada en posición privilegiada y estratégica. Un castillo, por cierto, del que apenas se conserva de aquel momento, tras la gran reforma llevada a cabo por José Marzal y Gil entre 1766 y 1777.

En 1580 el mismo veedor, Juan de Villarreal, elaboró un plano topográfico del lugar de Izcue, con el fin de demostrar la distancia que mediaba entre la iglesia y el pueblo, motivo por el que sus vecinos pidieron que el Santísimo Sacramento se trasladase a otro templo en el centro de la pequeña localidad[2].

Muy interesante es el que corresponde a la iglesia de San Saturnino de Artajona, que se fecha en 1606. Un proceso incoado en los tribunales navarros por los regidores y feligreses de aquella localidad contra el alférez Carlos de Ollacarizqueta por los derechos inherentes a la posesión de una sepultura en la iglesia de San Saturnino, hizo necesaria la ejecución de un alzado de la capilla mayor del templo y su primer tramo. De su ejecución, en dicho año, se ocupó nada menos que uno de los más destacados dibujantes y pintores de la Pamplona del momento, Juan Claver, veedor de obras de pintura del obispado de Pamplona. El análisis del dibujo lo ha hecho M. J. Tarifa[3]. El alzado es como un acta notarial de carácter visual de cómo estaba el templo en aquellos momentos, pudiendo contemplar la cabecera poligonal del edificio, con sus niveles, apoyos, arcos, nervios, cubiertas, vanos, el retablo mayor, realizado entre 1505

1. Tarifa Castilla, M. J., «Vista de Monteagudo (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 587-590.

2. Id., «Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, núm. 221, 2000, p. 631.

3. Id., «Una mirada retrospectiva a la iglesia de San Saturnino de Artajona: la traza del pintor Juan Claver de 1606», Pieza del mes de noviembre de 2017, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2017/noviembre [consulta: 05/04/2023].



Vista de Monteagudo, c. 1577. Archivo del marquesado de San Adrián.

y 1511 con la disposición original de su banco, que no ha llegado a nuestros días. Asimismo, se pueden contemplar la pareja de retablos colaterales de traza gótica, obra de los mismos artistas que el principal, pero un poco posteriores (1522), ubicados en el primer tramo de la nave que serían sustituidos por otros barrocos.

Con finalidad de derechos parece que se realizó el curioso dibujo de la pajarera o palomar, en 1608, perteneciente a los marqueses de Cortes en Pitillas, cuya construcción databa, según Florencio Idoate, de 1543[4].

De 1631 data el pleito sustentado en el Consejo Real de Navarra, a petición de la ciudad de Corella, contra la vecina villa de Cintruénigo, sobre la posesión y derecho a los aprovechamientos de las aguas del Río Alhama y la inhibición de nuevas obras de construcción de una presa, acequia, molino y trujal[5]. Acompañan a las diligencias judiciales dos dibujos, uno de ellos ejecutado en colores con el valle del Alhama y la ubicación de los territorios de sus localidades, con esquemáticos alzados de sus cascos urbanos, incluido el monasterio de Fitero[6]. Años más tarde, en 1679 la Real Corte pidió que se levantase un mapa o plano para dirimir las diferencias entre Corella y Cintruénigo por las arcas y el riego del río Cañete. El encargado de llevar a cabo el dibujo fue el pintor Francisco Crespo, que cobró 48 reales por su ejecución[7].

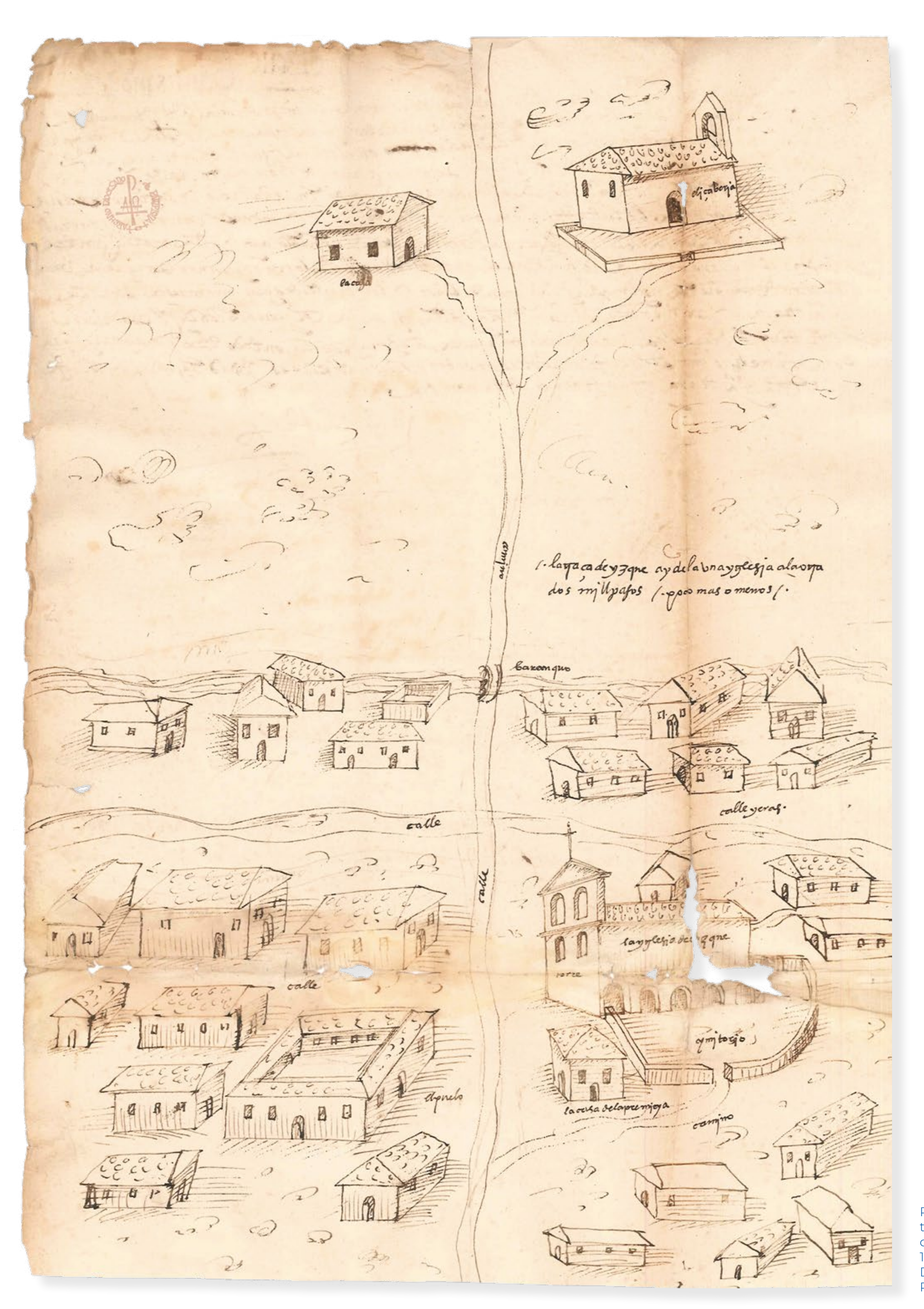
Otro ejemplo es harto singular y presenta todos los solares, fundamentalmente de casas y trama urbana, en donde se asienta el convento de Carmelitas Descalzos de Pamplona. El permiso para el traslado del convento intramuros de la ciudad del Definitorio de la orden data de 1637, tras diversas dificultades. Entonces el reto fue encontrar y adquirir el terreno para la edificación del convento. En este contexto se insertan el reconocimiento del lugar elegido por el hermano Nicolás, tracista de la Orden, en agosto de 1637 y la estancia de los frailes en sedes provisionales, desde donde gestionaron la adquisición de casas, corrales y huertas de pequeñas dimensiones, así como reiteradas gestiones con el ayuntamiento. Entre 1640 y 1660 los carmelitas compraron un total de 71 casas por más de 10.000 ducados, cantidad muy

4. Idoate, F., «Obras de conservación del Palacio Real de Olite (siglos xvi-xix)», *Príncipe de Viana*, núms. 112-113, 1968, p. 239.

5. Archivo Real y General de Navarra, Tribunales Reales. Procesos, núm. 188018.

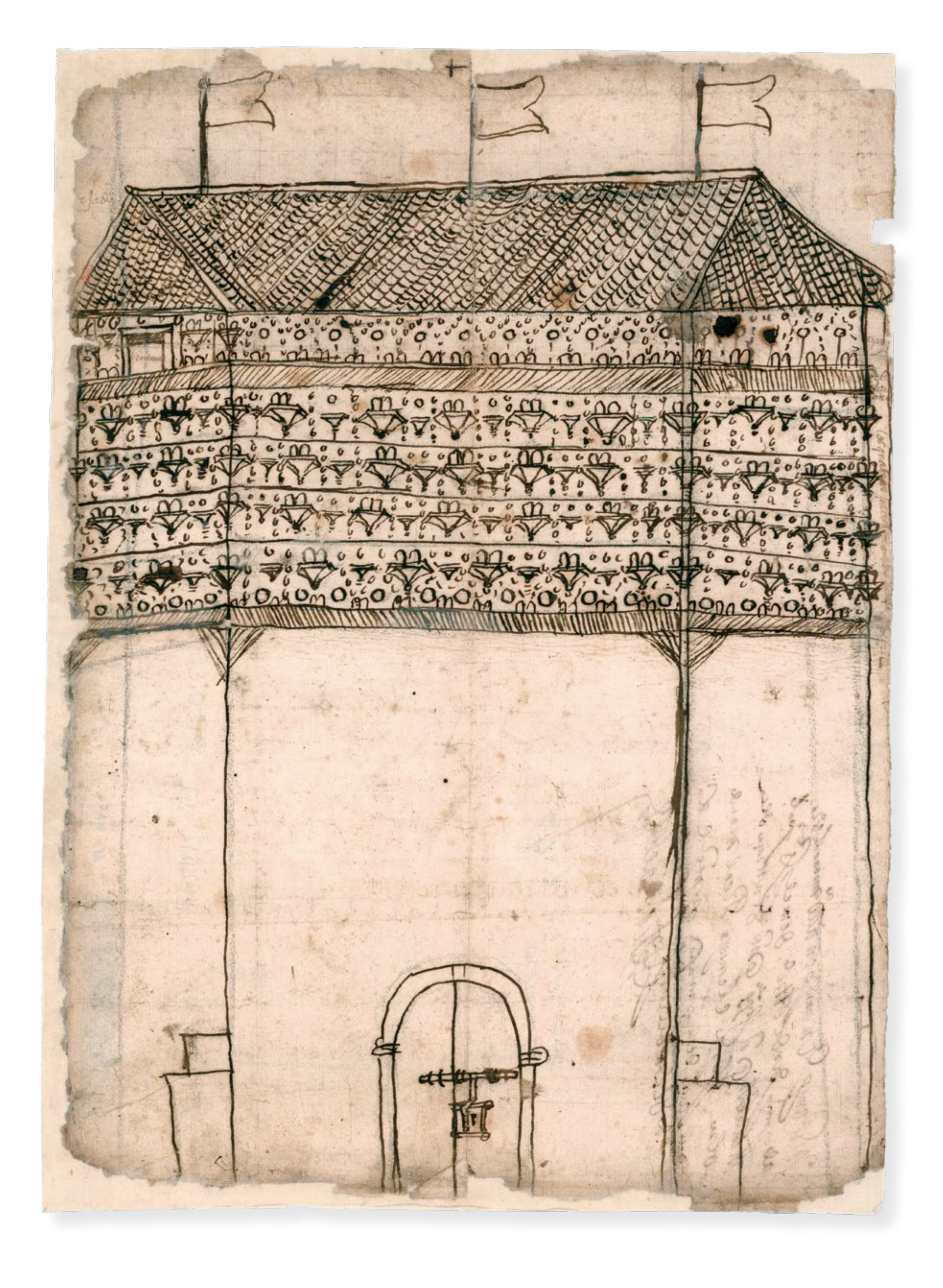
6. Archivo Real y General de Navarra. Cartografía e Iconografía, núm. 242.

7. Archivo Municipal de Corella, leg. 23, cuentas de propios de 1678-1679.



Plano topográfico de Izcue, 1580. Archivo Diocesano de Pamplona.

Pajarera o palomar de los marqueses de Falces en Pitillas, 1608. Archivo Real y General de Navarra.

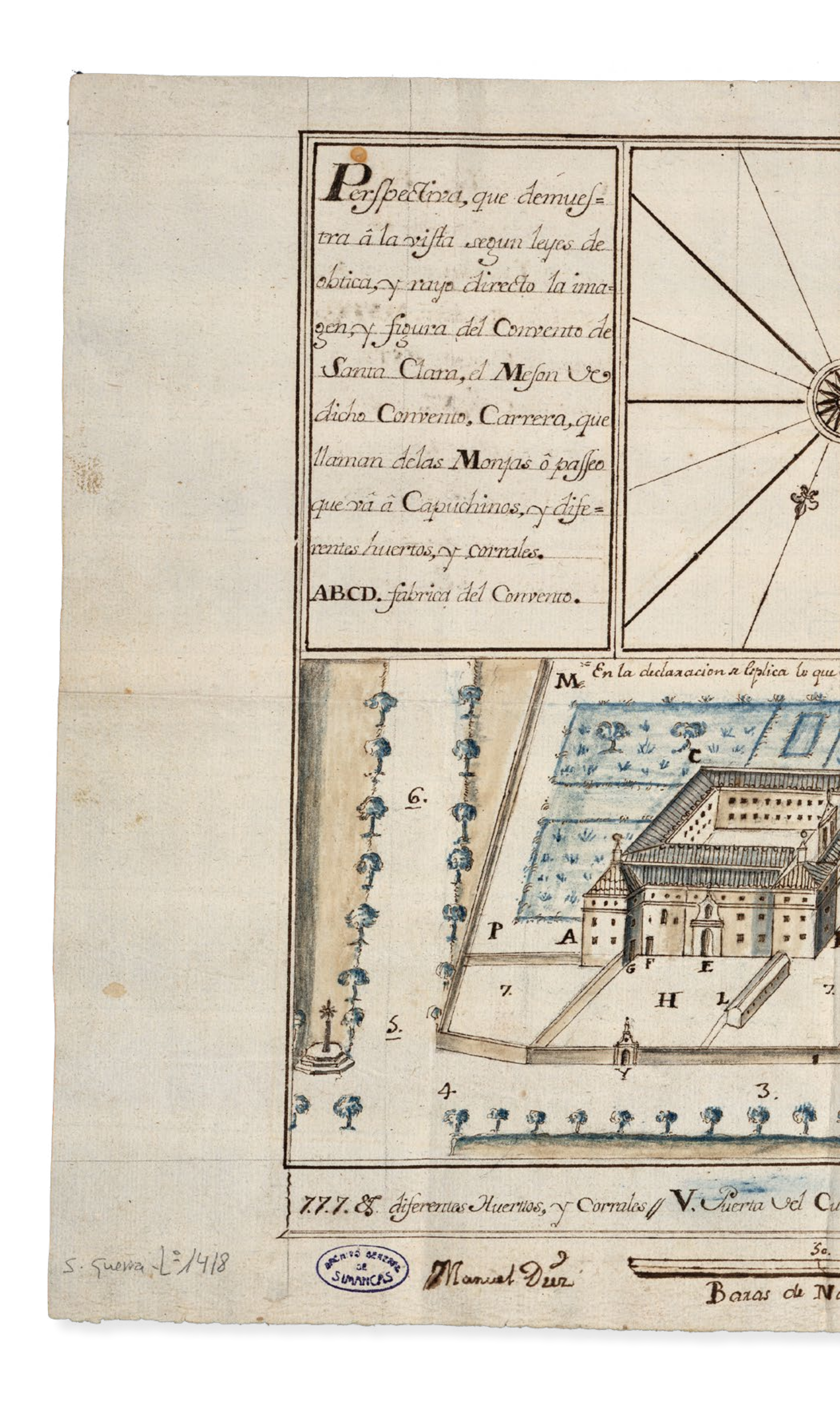


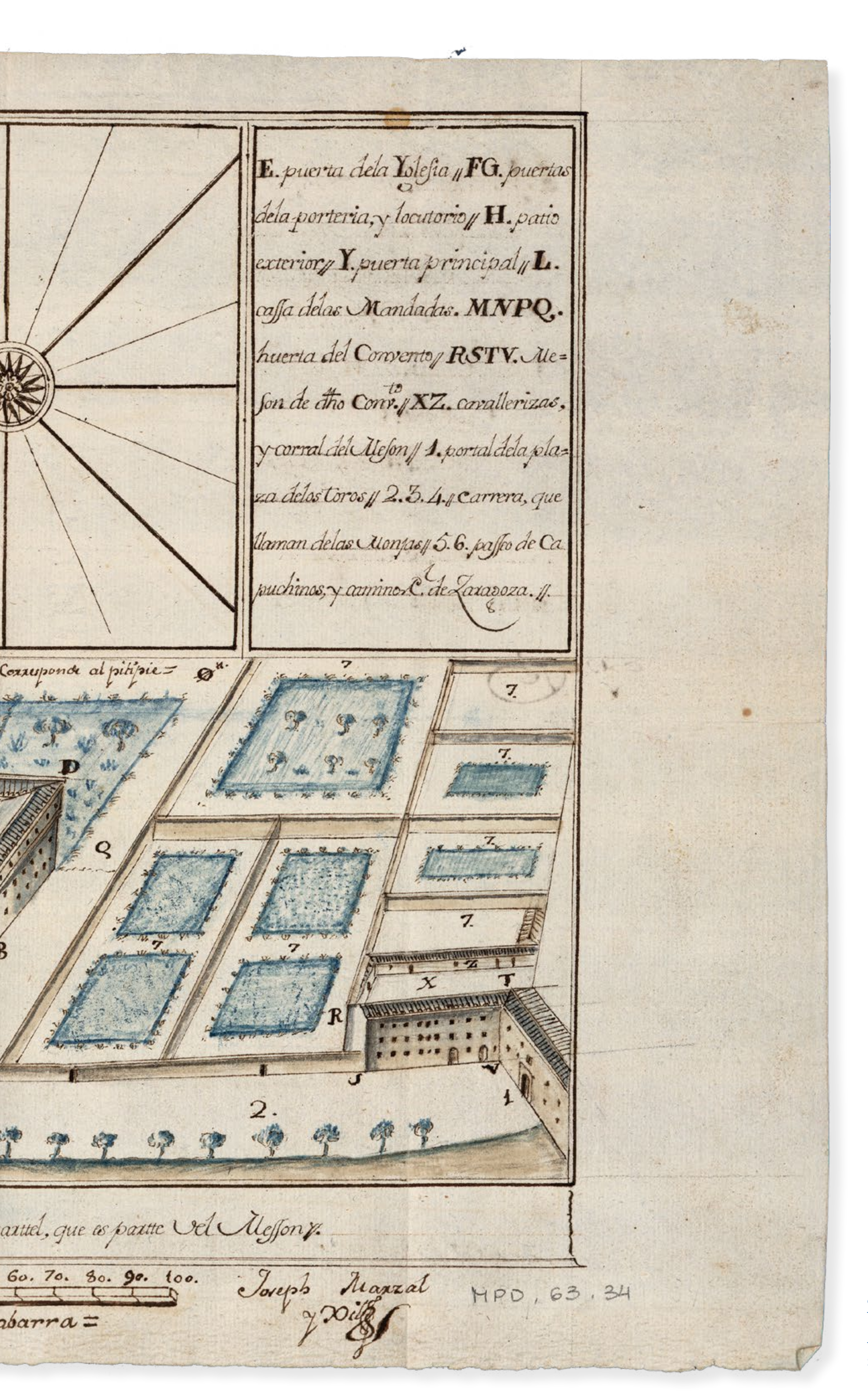
por encima de su valor real, debido a la especulación de los propietarios, sabedores del interés de los frailes por conformar rápidamente el complejo. Por otro lado, el enclave definitivo entre la muralla que mira a la Rochapea y la calle Santo Andía exigió la ocupación de la calle Urradinda en el barrio de las Carnicerías Viejas, para lo que solicitaron la correspondiente autorización del ayuntamiento que, denegada en un primer momento en 1641, fue otorgada en 1647. Un plano de aquellos momentos nos deja visualizar las casas, calles y terrenos en los que se asentó el complejo conventual y la iglesia[8].

En algunos libros de crónica e historia de órdenes religiosas, también se copiaron los planos de sus conventos e iglesias, en muchos casos en aras a la administración de las sepulturas. Así ocurrió en los Trinitarios de Pamplona, en donde encontramos el claustro y templo con todas las fosas numeradas y todas las puertas de acceso a distin-

8. Fernández Gracia, R. y Echeverría Goñi, P., «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Arquitectura», *Príncipe de Viana*, núm. 164, 1981, p. 791.

Plano con las localidades y términos de Corella, Cintruénigo y Fitero, 1631. Archivo Real y General de Navarra.


Perspectiva, que demuestra â la vista segun leyes de obtica, y rayo directo la imagen, y figura del Convento de Santa Clara, el Meson de dicho Convento, Carrera, que llaman delas Monjas ô passeo que vâ â Capuchinos, y diferentes huertos, y corrales.
ABCD. fabrica del Convento.
M. En la declaracion se esplica lo que
777. &c. diferentes Huertos, y Corrales // V. Puerta del Cu
Manuel Diez
Baras de N
S. Guerra L.º 1418
ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS



Convento de Clarisas de Tudela, por Manuel Díez de Ulzurrun y José Marzal y Gil, 1766. Archivo General de Simancas.



Plano del palacio de los reyes de Navarra en Tafalla, por Vicente de Arizu, 1771. Archivo Real y General de Navarra.

H.

cio que tiene el Rey en la Ciudad de Tafalla con to-
, y todo lo Contenido dentro del, es perteneciente al Palacio, Segun los bes-
mbo de hellas, y demas. A. denotan los Sitios que llaman de Palacio. B. el
Zenador. G. quarteles y Sobre estos esta el Salon. HHHH denotan los Si-
n de escalera enbajo, y las Principales abitaciones se hallan encima de estas.
Salon que esta Con algunas porciones de Paredes lebantadas. K, y K. Fabricas
entra por las fabricas Caidas del Rey, i tambien por los Sitios que dizen del
paso del Palacio, al Pavado. O. caseta que bive Pedro Navarlaz. P. Caset-
de las Morallas y Son fabricas mas modernas. q. Planta de la Carzel
a estafeta. T. sitio de la Escalera Principal. V. Casa q. vive Medrano.
asa que vive el que Cuidad de el Salon.

itios que ai entre el Palacio y la Calle, es Como se.
aza, 3 sitio de la Casa de Bele... Sitio de la Casa de Capozzeda. 5. Ba-
la que bive el Mro. de Niños. 8. Sitios pertenecientes ...
Palacio q. llaman de Gorraiz. 11. Casa de Antonio Ru... tienda de ...
carnezeria. 5. Caracol para subir a la Escuela de Niños.

alle.

Esplicacn. de las havitaciones del Rosso
N.º 30. Bodega de Phelipe Pasqual
N.º 31. bive Juan Pasqual
N.º 32. bive Antoñuelo
N.º 33. bive Juan de Tarazona
N.º 34. bive Maria ...
N.º 35. bive Juan Pascual

N.º 36. bive ...
N.º 37. bive Corrillas
N.º 38. bive la Belcha
N.º 39. ...
N.º 40. bive ...

10. 10. 10. 10. 11.
J
Y
E
C
D

O. R E A L.

200. 500. 600.

... DE 1800 ... Navarros.

Vizente de Arez...



Plano del sector urbano en donde se construyó el convento de los Carmelitas Descalzos de Pamplona, c. 1640. Archivo Carmelitas Descalzos de Pamplona.

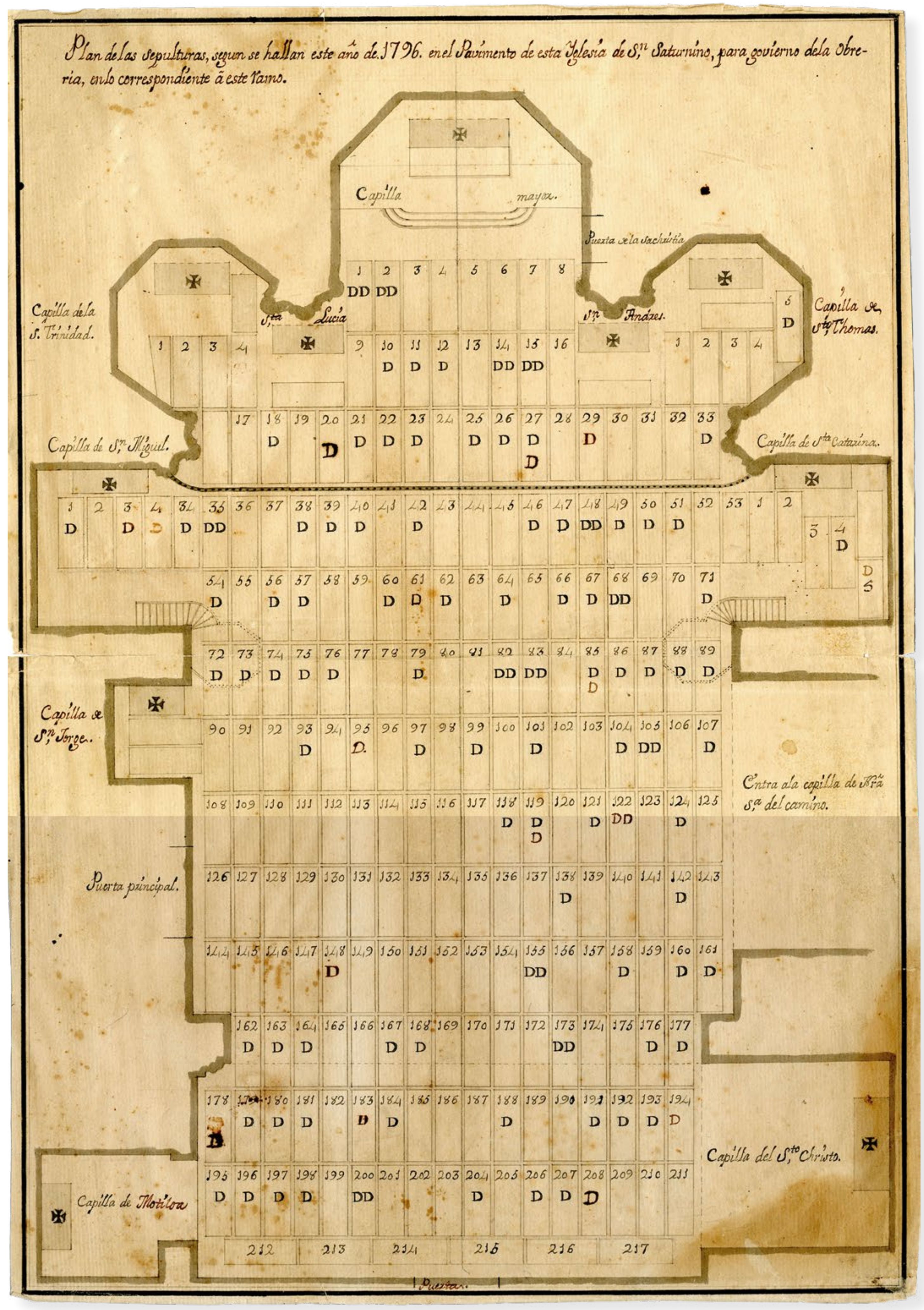
tas estancias[9]. Los Mínimos de Cascante también dejaron constancia en 1718, en otro manuscrito titulado *Libro inventario de papeles y escrituras que contienen el archivo del convento* de las capillas de su iglesia con sus titulares y patronos, añadiéndose todo el encajonado[10].

Un alzado exterior del convento de las Clarisas de Tudela, en su antigua ubicación hasta 1971, nos proporciona un delicado dibujo conservado en el Archivo de Simancas[11] titulado «*Perspectiva según leyes de óptica*» rubricada por Manuel Díez –seguramente el albañil Manuel Díez de Ulzurrun– y el arquitecto José Marzal y Gil en 1766. Según el dibujo, el convento tenía un aspecto muy cerrado, con un frente principal a modo de alcázar, con sendos torreones laterales. Esa visión se alteró, más tarde, con la construcción de un pórtico a la izquierda.

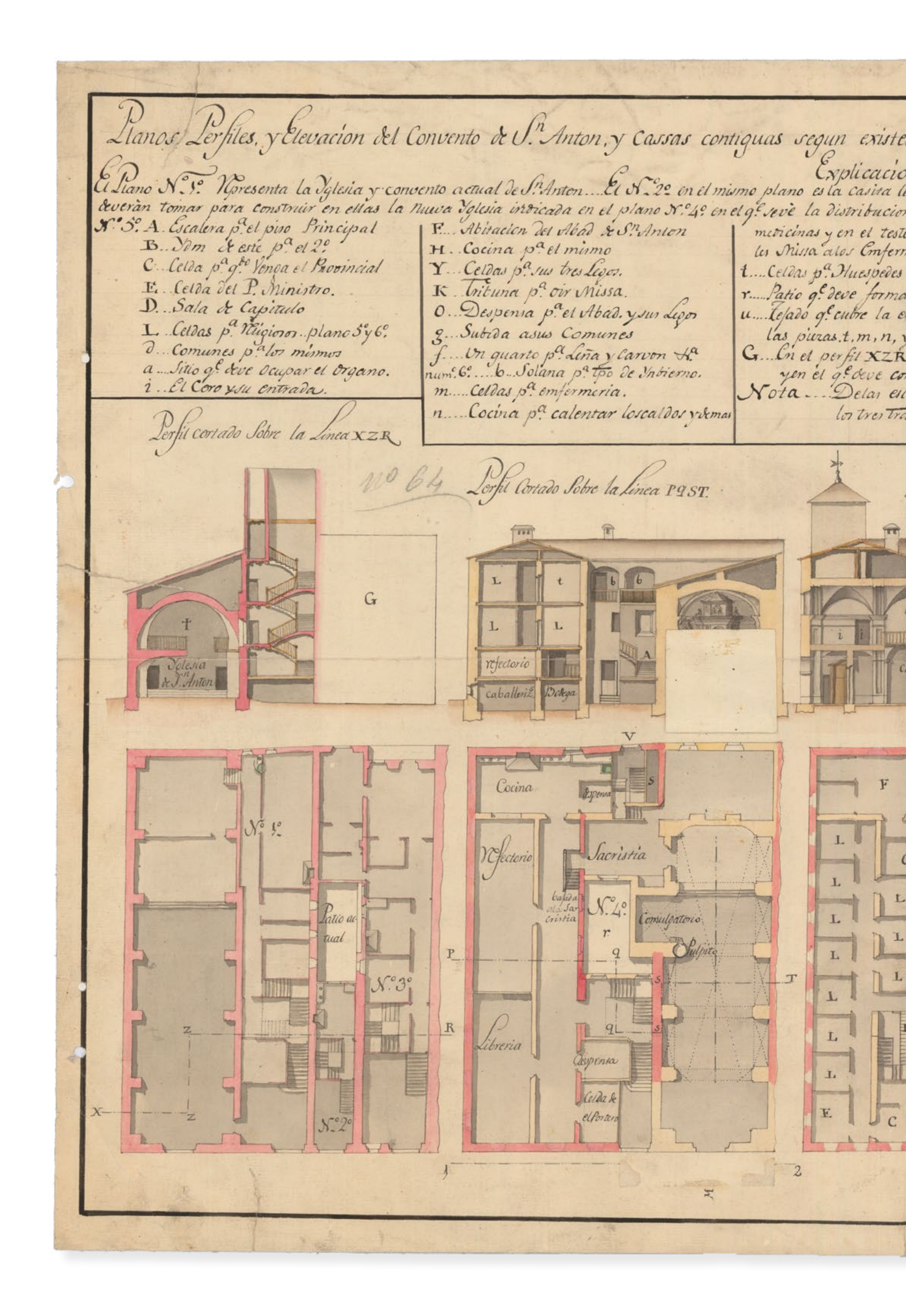
9. Archivo Real y General de Navarra. Trinitarios de Pamplona, núm. 40. Índice y Protocolo de las cosas memorables de este convento.

10. Archivo Real y General de Navarra. F. ES 5566. Libro inventario de papeles y escrituras que contienen el archivo del convento, f. 220-221. Publica Tarifa Castilla, M. J., *El convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Asociación Cultural Amigos de Cascante, VICUS, 2014, p. 35, figs. 8 y 19.

11. Archivo General de Simancas, MPD, 63, 034. Agradecemos a Manuel Sagastibelza habernos puesto en la pista de la existencia de este dibujo.



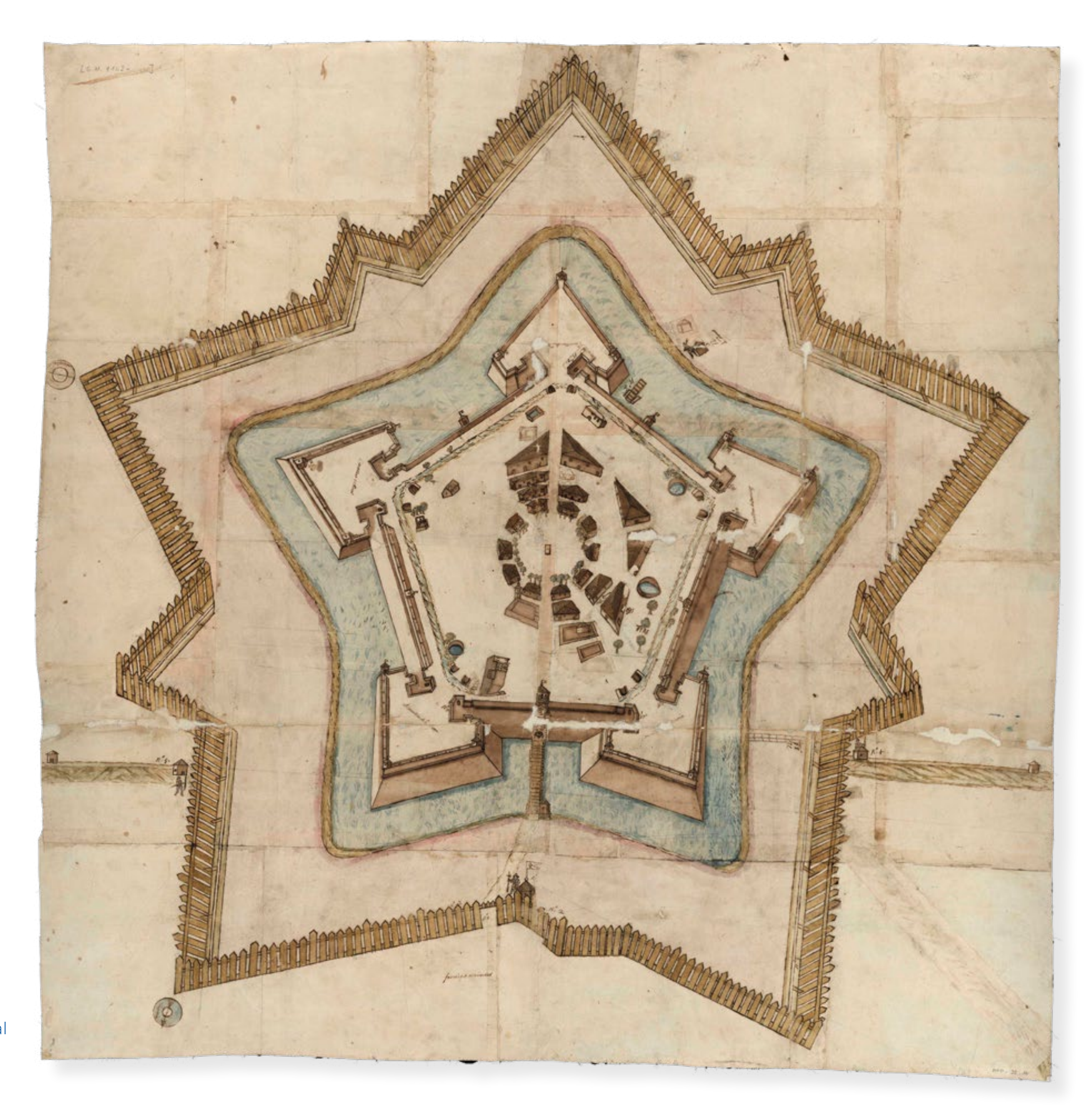
Plano de la parroquia de San Saturnino de Pamplona con el encajonado de sepulturas, 1796. Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona.



Planos Perfiles, y Elevacion del Convento de Sn Anton, y Cassas contiguas segun existe
Explicacio
El Plano Nº 1º Representa la Yglesia y convento actual de Sn Anton.... El Nº 2º en el mismo plano es la casita l
deverán tomar para construir en ellas la nueva Yglesia indicada en el plano Nº 4º en el qe se vè la distribucion
Nº 5º. A. Escalera pa el piso Principal
B.. Ydm de este pa el 2º
C.. Celda pa qdo Venga el Provincial
E.. Celda del P. Ministro.
D.. Sala de Capitulo
L.. Celdas pa Religiosos.. plano 5º y 6º
d... Comunes pa los mismos
a.... Sitio qe deve ocupar el Organo.
i.. El Coro y su entrada.
F... Abitacion del Abad de Sn Anton
H.. Cocina pa el mismo
Y... Celdas pa sus tres Legos.
K.. Tribuna pa oir Missa.
O... Despensa pa el Abad. y sus Legos
g... Subida asus Comunes
f.... Un quarto pa Leña y Carvon Ha
num. 6º.... b.. Solana pa tpo de Ynbierno.
m..... Celdas pa emfermeria.
n..... Cocina pa calentar loscaldos y demas
medicinas y en el test
les Missa alos Enferm
t.... Celdas pa Huespedes
r..... Patio qe deve forma
u.... Tejado qe cubre la
las piezas. t, m, n,
G... En el perfil XZR
yen el qe deve co
Nota.... Delas e
los tres Tr
Perfil cortado Sobre la Linea XZR
Nº 64
Perfil Cortado Sobre la Linea PQST.
G
Yglesia de Sn Anton
Refectorio
caballeriz.
Bodega
Cocina
Despensa
Refectorio
Sacristia
bajada ala Sacristia
Nº 4º
Comulgatorio
Pulpito
Libreria
Despensa
Celda de el Portero
Nº 1º
Patio actual
Nº 3º
Nº 2º



Convento de San Antón de Pamplona por Alejandro de Retz, 1798. Archivo General Militar de Madrid.



Plano de la ciudadela y sus fortificaciones por Francisco, el pintor, 1635. Archivo General de Simancas.

En el dibujo se puede contemplar a vista de pájaro el complejo conventual erigido entre 1611 y 1618. El primer contrato para su fábrica del nuevo monasterio ubicado junto a lo que con el tiempo se denominó Carrera de las Monjas y más tarde simplemente Carrera, se suscribió en junio de 1611 con Juan de Olaso y Juan González de Apaolaza, muy activos en las primeras décadas del siglo XVII. Poco más tarde, en febrero de 1612, visitó las obras un franciscano, conocido por sus intervenciones en otros procesos constructivos de conventos de la provincia de los Menores de Burgos, fray Antonio Villalacre. Las indicaciones de este último quedaron recogidas en un segundo contrato, refrendado por las partes en Tudela, en agosto de 1613[12].

Con un carácter informativo y al parecer por encargo de la Cámara de Comptos, entre cuyos papeles figuraba, se encuentra el titulado «*Plan geográfico que ocupa todo el palacio que tiene el rey en la ciudad de Tafalla, con todos sus jardines y demás*» que realizó Vicente de Arizu en 1771[13].

Otra casuística relativa a la gestión administrativa presenta el plano de la parroquia de San Saturnino de Pamplona, ordenado levantar por su obrería en 1796, para visualizar la propiedad de todas las sepulturas de su encajonado[14]. Éste fue realizado en 1756 por Miguel Antonio Olasagarre y José Antonio Huici, dándolo por bueno Juan Antonio Andrés, en diciembre del citado año[15]. El plano se ha conservado en el Archivo Parroquial y contiene todas las sepulturas numeradas por filas. Don Juan Albizu publicó, en su monografía[16], los poseedores de todas ellas. La sepultura podía ser con derecho exclusivo a una persona, extensivo o no a sus descendientes. Esto último quedaba en manos de la obrería, especie de Junta Parroquial con amplísimos poderes. Los poseedores tenían obligación de llevar el día de Todos los Santos un robo de trigo y un hacha de cera que, tras estar allí aquella fiesta, la del día siguiente de las Ánimas, quedaban para la parroquia. Algunas personas dejaban esa carga a sus herederos y su cumplimiento era obligatorio para continuar con

12. Fernández Gracia, R., «Precisiones histórico-artísticas sobre las Clarisas y Dominicas de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 27, 2019, pp. 125-167.
13. Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Inconografía, núm. 169.
14. Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona, núm. 460.
15. Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona, núm. 421. Inventario de instrumentos hecho en 1799.
16. Albizu y Sáinz de Murieta, J., *San Cernin. Reseña histórico artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona, Aramburu, 1930 pp. 113-129.

el derecho a la sepultura. Otros preferían dotar la sepultura con 50 ducados y entonces era la obrería la que corría con la colocación del trigo y el hacha, respetando la exclusividad. Las que ostentan la letra D en el plano indican que estaban dotadas y en las que figura DD, quiere decir que estaban doblemente dotadas.

Un último ejemplo de este tipo de dibujos, que testimonian para la administración una circunstancia concreta, nos lo proporciona el que representa el convento de San Antón de la capital navarra, que sería sede de los Trinitarios pamploneses a partir de 1798, por haberse derribado el de estos últimos y haberse disuelto antes la orden de San Antón. El dibujo bellamente ejecutado está firmado el 4 de septiembre de 1798 por Alejandro de Retz.

Este mismo ingeniero militar, Alejandro de Retz fue el encargado de realizar un plano y vista de la ciudad de Tudela, a consecuencia de un pleito incoado en 1799 a causa del cultivo de pequeñas parcelas de tierra en torno al castillo, pertenecientes a la Corona[17]. Retz se titula en aquella ocasión como teniente coronel e ingeniero ordinario. Nació en Valencia en 1753 y pertenecía a una familia de origen francés, era sobrino nieto de su homónimo (†1732), hombre de confianza de Jorge Próspero de Verboom y uno de los fundadores de al Academia de Matemáticas de Barcelona.

De la actividad de Alejandro de Retz en Navarra, junto al plano de los Antonianos y la vista de Tudela, sabemos que en 1797 elaboró un informe a petición del virrey, afirmando que Ochandátegui había mejorado mucho el proyecto de Ventura Rodríguez para el frontis de la catedral, en un contexto de difamaciones en torno a la ejecución de tan magno proyecto. De Pamplona marchó a Valencia y posteriormente a tierras andaluzas.

No podemos terminar estas menciones dedicadas a la administración sin aludir a los numerosos planos de la ciudadela y de las fortificaciones de Pamplona, levantados con otros tantos motivos por la jurisdicción militar y que ya han sido tratados por Juan José Martinena, en sus estudios sobre la cartografía navarra en los archivos militares madrileños[18] y la ciudadela de Pamplona[19] y la sobresaliente monografía de Víctor Echarri[20]. Entre todos ellos, como señala el referido autor, destacan los del siglo XVIII, época dorada de los ingenieros militares, que hicieron gala de gran precisión técnica a una con una innegable belleza plástica[21]. De gran valor testimonial son el plano de la fábrica de pólvora de la capital navarra, realizado en 1742 por Enrique de Grimarest, representando el edificio tal y como estaba antes de la famosa explosión de 1733 que tantos daños ocasionó en la ciudad[22] y el que representa la iglesia y casa vicarial de la ciudadela erigidas en 1648 y representadas en 1764 por Francisco Llovet[23], famoso mariscal de campo e ingeniero director nacido en Barcelona en 1705 y fallecido en la misma ciudad en 1785, que en diciembre de aquel año estuvo en la capital navarra ocupado en distintos proyectos[24]. Entre los más bellos diseños de la ciudadela destacaremos los de 1635[25], 1708[26] y el de 1797, este último obra de Antonio Hurtado, que figuró en la Exposición sobre Floridablanca[27] y contiene edificios que no llegaron a construirse[28]. Su autor (1728-1808) fue el teniente general e ingeniero director que ascendió a mariscal de campo con destino en la capital navarra en donde levantó diversos planos para mejorar las fortificaciones, señalando algunos aspectos que consideraba erróneos de informes anteriores[29].

EL HISTORIADOR COMPLEMENTA SU DISCURSO

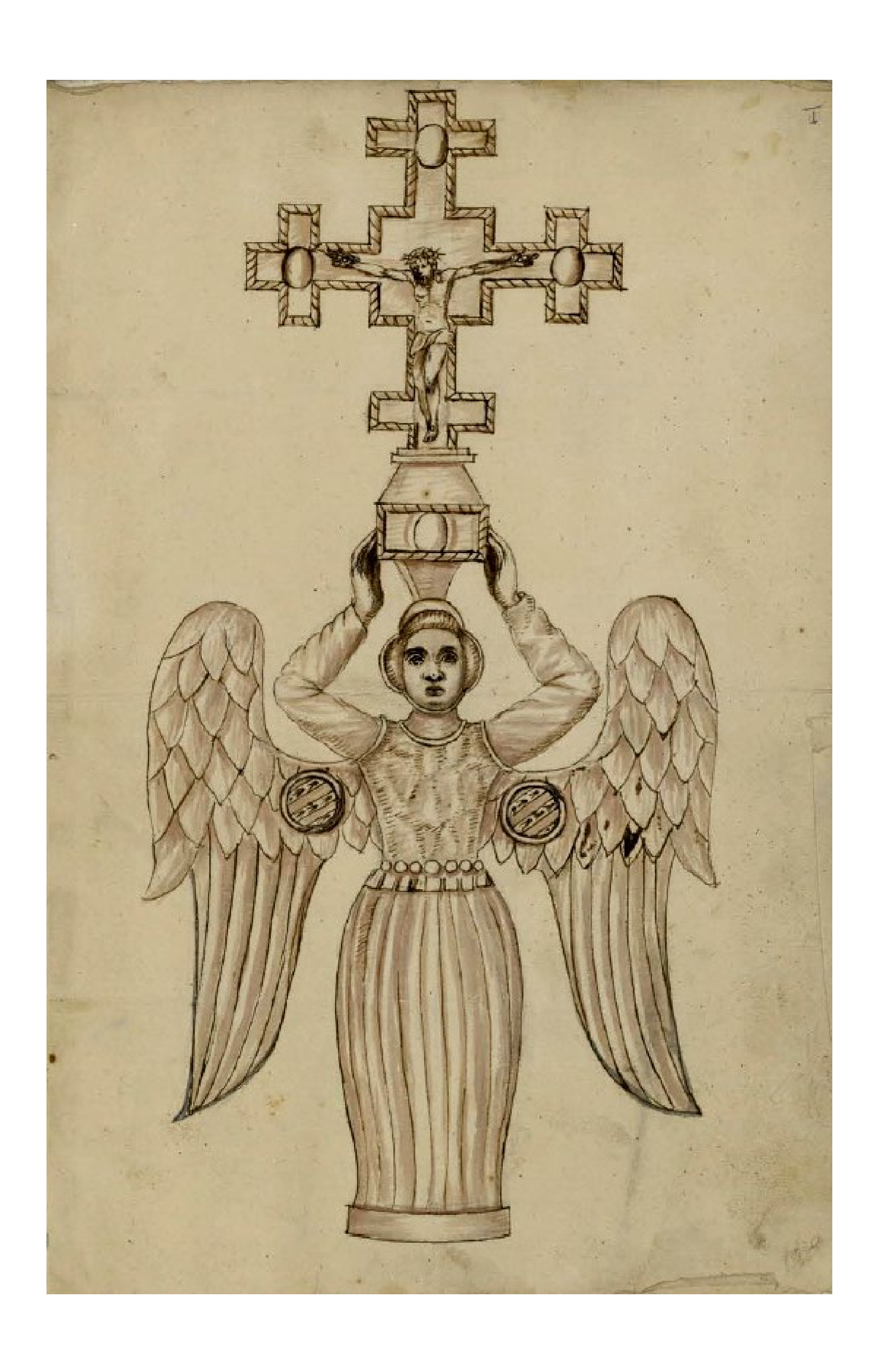
El biógrafo, hagiógrafo o historiador experimentaron en primera persona el deseo y, a la vez, la necesidad de incorporar a sus investigaciones, ilustraciones que complementasen la información que aportaban en sus trabajos. Si de una imagen sagrada o de un personaje se trataba, resultaba imprescindible presentar el retrato del mismo, para ilustrar de modo preciso las descripciones que se hacían del mismo en los párrafos del libro. Igualmente, se procedía si se trataba de describir un edificio e incluso una ceremonia. Ejemplifiquemos algunos casos.

Comenzaremos por dos célebres iconos, tan ligados a la religiosidad popular de Navarra, como son el Ángel de Aralar y la Virgen de Roncesvalles. En el primer caso, contamos con un manuscrito con la historia del santuario, que llegó a utilizar el padre Tomás de Burgui en su famosa obra, editada en 1774, pero que se daba por perdida y se encuentra en la Biblioteca Nacional. Se trata del estudio redactado entre 1714 y 1716 por Francisco García de Palacios, confesor y familiar del que fuera obispo de Pamplona entre 1713 y 1716, Pedro Aguado. En las primeras páginas del códice incorporó un dibujo del Ángel de Aralar, único en su cronología y de máximo interés, ya que nos presenta al célebre icono antes de las intervenciones y restauraciones de 1756 y 1787, como ya hemos hecho notar en algunas publicaciones[30]. El dibujo presenta una imagen bien distinta de la gran recomposición de 1756, que privó a la imagen del Crucifijo y la dotó de un *Lignum Crucis*, conservado en el santuario y cuatro esmeraldas.

La imagen se nos presenta en su forma desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII. El robo de la imagen en 1687 y su arreglo en Pamplona por el platero José Arano, es dato novedoso que aporta el manuscrito. La labor del platero se ciñó a reajustar las láminas argénteas que los ladrones habían separado del alma de madera de la imagen con violencia y con ayuda de unas tenazas y arrancando la cabeza lígnea. El platero

17. Guijarro Salvador, P., «Plano y vista de Tudela por el ingeniero Alejandro de Retz: el estado del castillo y las murallas en 1800», *Pvlchrvm: Scripta in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo. Institución Príncipe de Viana, 2011, pp. 382-392.
18. Martinena Ruiz, J. J., *Cartografía navarra en los archivos militares de Madrid*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
19. Id., *La ciudadela de Pamplona. Cinco siglos de vida de una fortaleza inexpugnable*, Pamplona, Ayuntamiento, 2011.
20. Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.
21. Martinena Ruiz, J. J., *Cartografía navarra en los archivos...*, *op. cit.*, pp. 11-12.
22. *Ibid.*, 46.
23. *Ibid.*, pp. 77-78.
24. Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Francisco Llovet», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/francisco-llovet [consulta: 23/07/2023].
25. Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela...*, *op. cit.*, p. 238.
26. *Ibid.*, p. 344.
27. *Floridablanca, 1728-1808. La utopía reformadora*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2019, p. 366.
28. Martinena Ruiz, J. J., *Cartografía navarra en los archivos...*, *op. cit.*, pp. 108-109.
29. Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Antonio Hurtado y Vasco», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/52803/antonio-hurtado-y-vasco [consulta: 23/07/2023].
30. Fernández Gracia, R., «Nuevas noticias sobre la imagen del Ángel de Aralar», *Diario de Navarra*, 3 de marzo de 2014, pp. 64-65; e *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 258 y ss.

San Miguel de Aralar en el tratado y estudio de Francisco García de Palacios, 1713-1716. Biblioteca Nacional.



trabajó bajo la vigilante mirada de don Esteban Alegría, ministro del santuario, que trajo las láminas de plata, muy golpeadas, al taller del orfebre y estuvo atento «*a la manufactura de la obra para evitar el peligro de desmembrar parte de la reliquia*».

Las dos grandes novedades que evidencia el dibujo respecto a la conformación actual y que figuran en las estampas y grabados posteriores de la imagen radican en la presencia del Crucifijo de madera sobre la cruz potenzada y en la presencia de sendos escudos heráldicos, que identifican al mecenas del forro de plata renacentista. El blasón es de los Cruzat, linaje al que pertenecieron varios chantres de la catedral de Pamplona, a la que estaba anejo el santuario de Aralar. Posiblemente, el que mandó forrar la imagen o quizás restaurarla en el siglo XVI fuese don Martín, que falleció en Zamarce en 1553, habiendo estado allí algún tiempo enfermo de cuartanas.

Un tercer aspecto, referido al rostro del arcángel, también se describe en el manuscrito. Al respecto, hay que hacer constar que mientras en la imagen ya no figuraba, por haberse sustituido por una lámina, las estampas siguieron representando la cabeza natural.

El segundo icono religioso al que nos vamos a referir, es Nuestra Señora de Roncesvalles. En la colegiata hubo siempre personas amantes de la historia, como los canónigos Juan de Huarte, al que nos referiremos más adelante o Martín Burges y Elizondo[31]. Este último fue un canónigo

31. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Historia general de la Iglesia de Nuestra Señora de Roncesvalles y de su grande Hospital de peregrinos por el Doctor Don Martín de Burges, Ms., c. 1672.

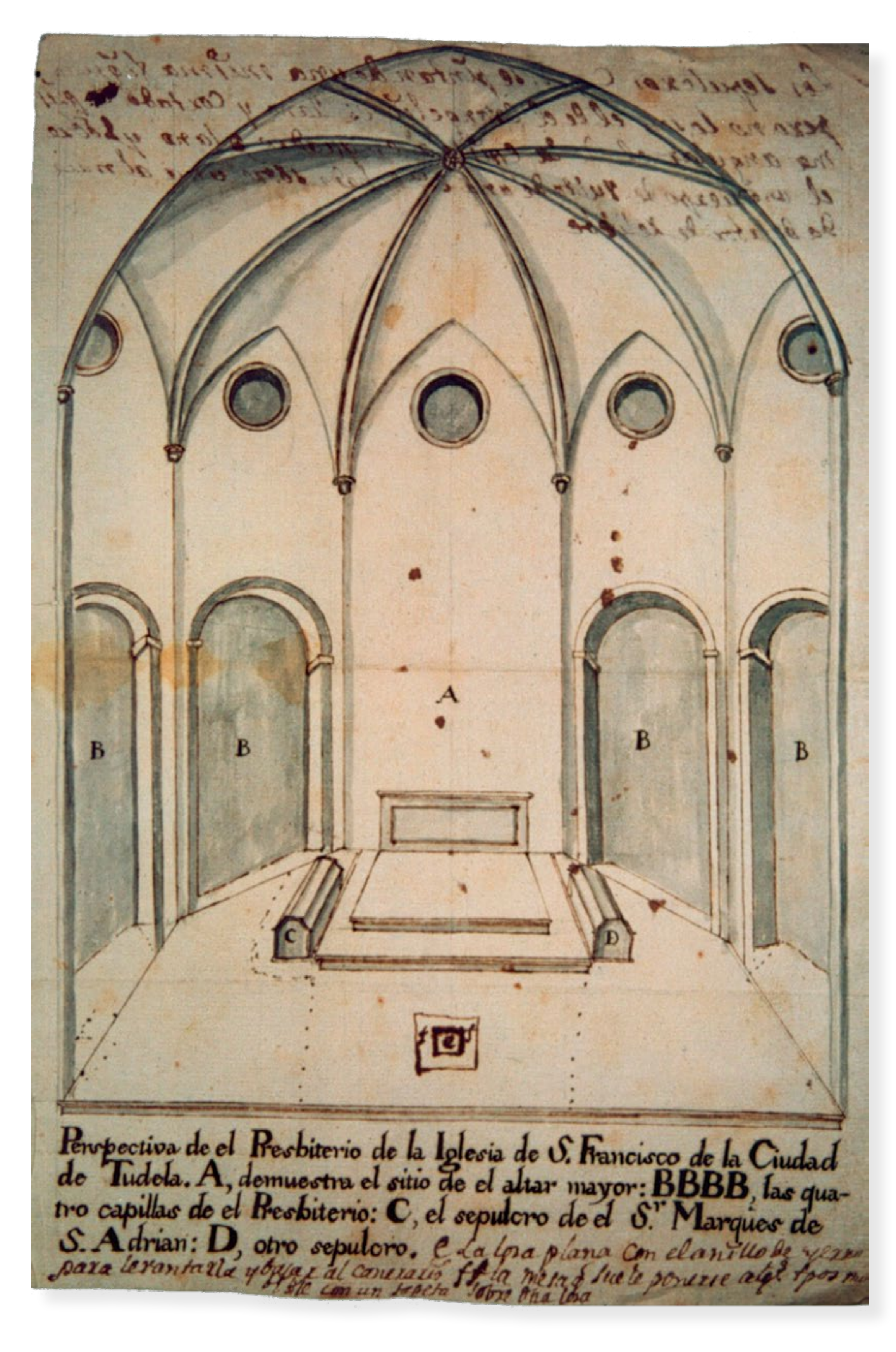


Fuente de los Ángeles con la Virgen de Roncesvalles en un dibujo de la obra manuscrita de Martín Burges y Elizondo, c. 1670. Biblioteca de la Colegiata de Roncesvalles.

que en el segundo cuarto del siglo XVII escribió una historia de Roncesvalles, junto a una biografía del doctor Navarro. El dibujo que incluyó en su obra corresponde a la famosa fuente de los ángeles, el lugar de la aparición de la Virgen y hay que ponerlo en relación con la leyenda de la misma, que se fue enriqueciendo con elementos nuevos con el paso del tiempo. Así, en el relato del subprior Huarte de 1617 figuran los pastores, el ciervo con las luces en sus cuernos, los ángeles cantando la Salve, e incluso la reina Oneca, que habría llegado y mandado forrar la imagen de plata. En la versión de Burges, medio siglo más tardía[32], se da protagonismo también al obispo de Pamplona, que no creía a los rústicos y tuvo que ser convencido por un ángel mientras dormía. Para recoger este extremo en el dibujo, bajo la imagen de la Virgen, en el frontal del altar, encontramos la escena del prelado durmiendo, con mitra incluida y un ángel admonitor, acompañado de una filacteria, en la que figura la cruz de la orden de Roncesvalles. La fuente, propiamente dicha, con su tejado y reja de hierro se rehízo entre 1616 y 1617 y un canónigo devoto, nos dice la crónica «*ha puesto una imagen de Nuestra Señora, labrada y esculpida en piedra al talle y forma de la que se halló, aunque no con tanta perfección, gracia y donaire, ni jamás los pintores y escultores la han podido copiar con la gracia y venustidad que tiene*». Aquella imagen pétrea ya no se conserva, porque un bruto militar la hizo pedazos, en 1877.

32. Fernández Gracia, R., «La imagen de la Virgen de Roncesvalles. Culto, estampas y pinturas desde la Edad Moderna», *Pregón*, núm. 59, 2021, pp. 91-96.

Cabecera de la iglesia de San Francisco de Tudela, por Juan Antonio Fernández, fines del siglo XVIII. Foto M. J. Tarifa.



Juan Antonio Fernández, historiador del llamado Siglo de las Luces muy activo en su Tudela natal y en otros lugares de España, dejó en su prolífica obra testimonios dibujados de los asuntos que trataba. Así lo hizo, por ejemplo, al realizar su trabajo sobre la parroquia de San Nicolás de Tudela en 1786[33], dibujando su exterior, el tímpano románico, así como el interior y exterior antes y después de la gran intervención en el edificio entre 1729 y 1733. El mismo autor ilustró con pequeños dibujos muchos de los templos de la Tudela que conoció y que ya no existen. Aunque no se trata de grandes dibujos, sino de borradores y esquemas, en ocasiones hasta infantiles, son testimonios únicos en cuanto a imágenes de aquellos edificios. M. J. Tarifa ha reproducido algunos dibujos al tratar de conventos y parroquias desaparecidas[34], destacando el de la cabecera del convento de San Francisco, sin duda obra del archivero tudelano, a juzgar por las grafías de las letras y características formales. En algunas ocasiones se trata de auténticas referencias ico-

33. Fernández, J. A., *Memorias y antigüedades de la Yglesia Parroquial de San Nicolás de Bari de la Ciudad de Tudela*, Tudela, 1786; y Fernández Gracia, R., «Salvar San Nicolás de Tudela», *Diario de Navarra*, 25 de marzo de 2014, pp. 58-59.

34. Tarifa Castilla, M. J., «Iglesias parroquiales de Tudela desaparecidas», *Príncipe de Viana*, núm. 234, 2005, pp. 15-52; e «Intervenciones arquitectónicas renacentistas acometidas en los conventos medievales de Tudela, *Príncipe de Viana*, núm. 242, 2007, pp. 813-852.



Sepulcro de Catalina de Figueroa, por Juan Antonio Fernández, fines del siglo XVIII.

nográficas excepcionales, como el dibujo de la portada de la antigua parroquia de la Santísima Trinidad triándica, centrada por Santiago y san Caprás. Particular interés muestran algunos de sus dibujos, como los preparatorios para los grabados de Tomás López (1785) y, sobre todo, los de un sepulcro renacentista y de la fiesta de la Bajada del Ángel. Nos detendremos en los dos por su importancia.

El monumento funerario es el de doña Catalina de Figueroa, esposa de don Álvaro Pérez de Veraiz y natural de Alcalá de Henares, que falleció en la capital de la Ribera en 1571, que se encontraba en la capilla colateral del lado del Evangelio del convento de dominicos de Tudela[35]. Se trataba de una obra excepcional, singularmente por su disposición y discurso iconográfico, uno de los escasos ejemplos de la escultura funeraria navarra del siglo del Renacimiento, en el que se mezclaban los discursos pagano y cristiano. En una de las cláusulas de su testamento, fechado en Tudela aquel mismo año, leemos «*mando que se guarnezca mi*

35. Fernández Gracia, R., «La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco», *Príncipe de Viana*, núm. 183, 1988, pp. 51 y ss.



sepultura de alabastro y en ella se haga un letrero que declare como mi cuerpo está sepelido allí».

En una lectura de los motivos que aparecen en el diseño, de abajo hacia arriba, nos encontramos en primer lugar con tres leones de piedra, que simbolizan la vigilancia, motivo por el que se les colocaba desde antiguo en las portadas de las iglesias[36]. Del significado de estos animales estaba muy al tanto el ilustrado Juan Antonio Fernández y, pese a que en las notas explicativas citadas no dice nada al respecto, en otra obra suya inédita, dedicada a la parroquia de San Nicolás de Tudela, interpreta a los leones de la portada de ese templo como símbolo de la vigilancia y cuidado de los príncipes, citando al respecto las *Empresas* de Saavedra y los *Emblemas* de Alciato[37].

Sobre los leones asienta la cama sepulcral, que muestra en su frente un escudo ovalado con las armas de los Figueroa, por ser entierro de dona Catalina; sobre ella aparece una fuente a la que llegan una mujer sobre un ciervo y otra sobre un unicornio, mientras en la base del surtidor hay una serpiente y un escuerzo. Fernández da una lectura iconológica de estos motivos, dando

36. Morales y Marín, J. L., *Diccionario de iconología,* Madrid, Taurus, 1984, pp. 205-206.

37. *Memorias y antigüedades de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari de la ciudad de Tudela. Recopiladas de varios instrumentos auténticos de diferentes archivos y de otros documentos fidedignos por Juan Antonio Fernández, notario eclesiástico parroquiano de dicha iglesia.* Año de mdcclxxxvi. En biblioteca Yanguas y Miranda de Tudela.



Bajada del Ángel en Tudela, por Juan Antonio Fernández, 1787. Archivo Parroquial de Santa María de Tudela.

muestra de sus conocimientos sobre emblemas y símbolos y nos habla de la fuente como «para denotar que cada día morimos» basándose en el capítulo 14 del Libro de los Reyes que dice «*Omnes morimur et non reventuntur*». A la fuente de la vida acude la mujer con el ciervo, que representa «en su velocidad la de nuestros días: corre hacia la fuente, según el texto: «*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum. Psalm.* 41». Sigue su descripción hablando del unicornio «*del cual escriben los naturalistas que tienen virtud de purificar las aguas tocándolas con su asta, y para dar a entender la ponzoña hay una serpiente y un escuerzo al pie de dicha fuente*». Sobre esta magnífica y escueta explicación sobre la fugacidad de la vida y de la victoria del bien sobre el mal, sigue una inscripción en alabastro con un verso latino.

En el medio punto en arcosolio aparece una calavera, dos huesos sostenidos por sendos ángeles y a sus lados dos figuras recostadas, una con un clarín y otra con una serpiente, que Juan Antonio Fernández interpreta como la Fama y la Prudencia, aludiendo la primera a la inmortalidad y la segunda a una virtud de la difunta doña Catalina.

Culminaba el conjunto un blasón de la familia Veraiz, por poseer el patronato de la capilla. En las pilastras que encuadran el monumento se puede ver a santa María Magdalena en actitud orante ante la cruz, suplicando el perdón de sus pecados y de los de la difunta como una simpar intercesora y dos figuras de niños desnudos que, en lectura del ilustrado, se identifican con los inocentes. La inclusión de la santa Pecadora se debe a que, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, esta santa encarnó el prototipo de pecador arrepentido cuyos pecados le son perdonados por la Fe de Cristo. La importancia del mensaje del monumento resulta de gran interés en el ámbito humanista de la Tudela de la segunda mitad del siglo XVI, época para la ciudad de famosos literatos, jurisconsultos y artistas como Jerónimo de Arbolancha, Francisco y Vicente Tornamira y otros muchos.

Por lo que respecta al dibujo coloreado de la Bajada del Ángel, hay que hacer notar que forma parte de un estudio que el ilustrado tudelano hizo sobre la cofradía del Santísimo Sacramento de la capital de la Ribera[38], cuyo principal fin era «*procurar el mayor culto del Santísimo Sacramento del Altar, en que se emplea perennemente*». Antes y ahora la imagen de la Inmaculada Concepción, venerada en la capilla del Espíritu Santo, viene protagonizando los actos de la mañana del día de Pascua Florida, al salir al encuentro del Santísimo y quitarle el velo que cubre su rostro un ángel que baja de las alturas, conducido a través de una maroma. Contamos con tres descripciones de aquel acto, la primera del informe de cofradías de 1774, la segunda de unas Instrucciones litúrgicas del doctoral Conejares y otro canónigo tudelano que hicieron en 1788 y la tercera del propio Juan Antonio Fernández[39].

El dibujo de este último presenta el paso de la procesión por delante de la capilla de Santa Ana y la torre catedralicia, camino del ayuntamiento, de cuyos balcones ha descendido el ángel por una maroma para quitar el velo a la Virgen. El cortejo se abre por la cruz procesional que lleva un diácono, la capilla de música con cantores e instrumentistas, el cabildo con hábitos corales, un niño vestido de ángel con la bandera de la Cofradía, el paso procesional de la Virgen portada por clérigos con roquetes y mucetas y, finalmente, un turiferario, el palio con el Santísimo y el regimiento con traje de golilla. El texto redactado por el mismo Juan Antonio Fernández, en 1787, refiere el acto del siguiente modo: «*El Sábado Santo por la tarde, después de cantadas las Completas van el canónigo o racionero vicario con cuatro capellanes y los músicos de instrumentos a la capilla parroquial de la misma Iglesia, donde están prevenidos los cofrades del Santímismo Sacramento. Allí toman los cuatro capellanes la imagen de la Purísima Concepción y precedidos de un muchacho vestido en figura de ángel que lleva un pendoncillo con la insignia del Santísimo Sacramento, a quien siguen los cofrades con hachas encendidas, la música y el vicario expresado, vienen procesionalmente a las Casas Consistoriales, en cuya sala baja que se desocupa para este efecto, colocan la Santa Imagen, donde permanece hasta la mañana del domingo inmediato, en que sale el Cabildo de la catedral, la Ciudad y cofradía en procesión con el Santísimo Sacramento, en punto de las seis de la mañana, con repique general de campanas, así de la torre de la catedral, como de la ciudad y demás que hay por donde pasa la procesión, la cual sale por la puerta llamada de los peones, o Nuestra Señora del Portal, y dando vuelta por la calle del Almudí, se dirige a la Plaza. Al llegar a ésta, para la procesión y la imagen de Nuestra Señora que llevan en ella cubierta con un velo negro, la ponen frente a la casa de la Ciudad, y entonces, corriendo unas cortinas de uno de los balcones de la mencionada casa aparece el que hace de ángel colgado de un globo o nube que, por medio de unas maromas y tornos, baja del balcón con un hacha encendida en la mano, a donde está Nuestra Señora y, haciendo su reverencia, al llegar cerca le corre y quita el velo negro que le cubre el rostro (significativo de la tristeza que padeció en la Pasión de su Santísimo Hijo Nuestro Redentor) y con demostraciones de mucha alegría se vuelve al mismo balcón con el artificio referido de donde baja al punto y llevando consigo el dicho velo y pendoncillo, se incorpora en la procesión y ésta mueve de la Plaza, y siguiendo por la Rúa, calle de la Merced y los Lagos, se restituye a la catedral, entrando por la misma puerta por donde salió. Inmediatamente se canta la Misa del Santísimo Sacramento, a que sigue el sermón que predica el ordinario de la cuaresma, con lo que se da fin a la función. Todo el tiempo que ésta dura y el día antecedente, desde que se tañen las campanas a Gloria, se divierte al público con un volatín de madera que da vueltas en otro de los balcones de la Ciudad. Antes de prohibirse los fuegos artificiales, costeaba la cofradía un árbol de fuego que, con los cohetes que se quemaban durante la función, ascendía a doscientos reales. Había también hogueras, faroles y luminaria toda la noche y se encendía la araña grande de la Iglesia*».

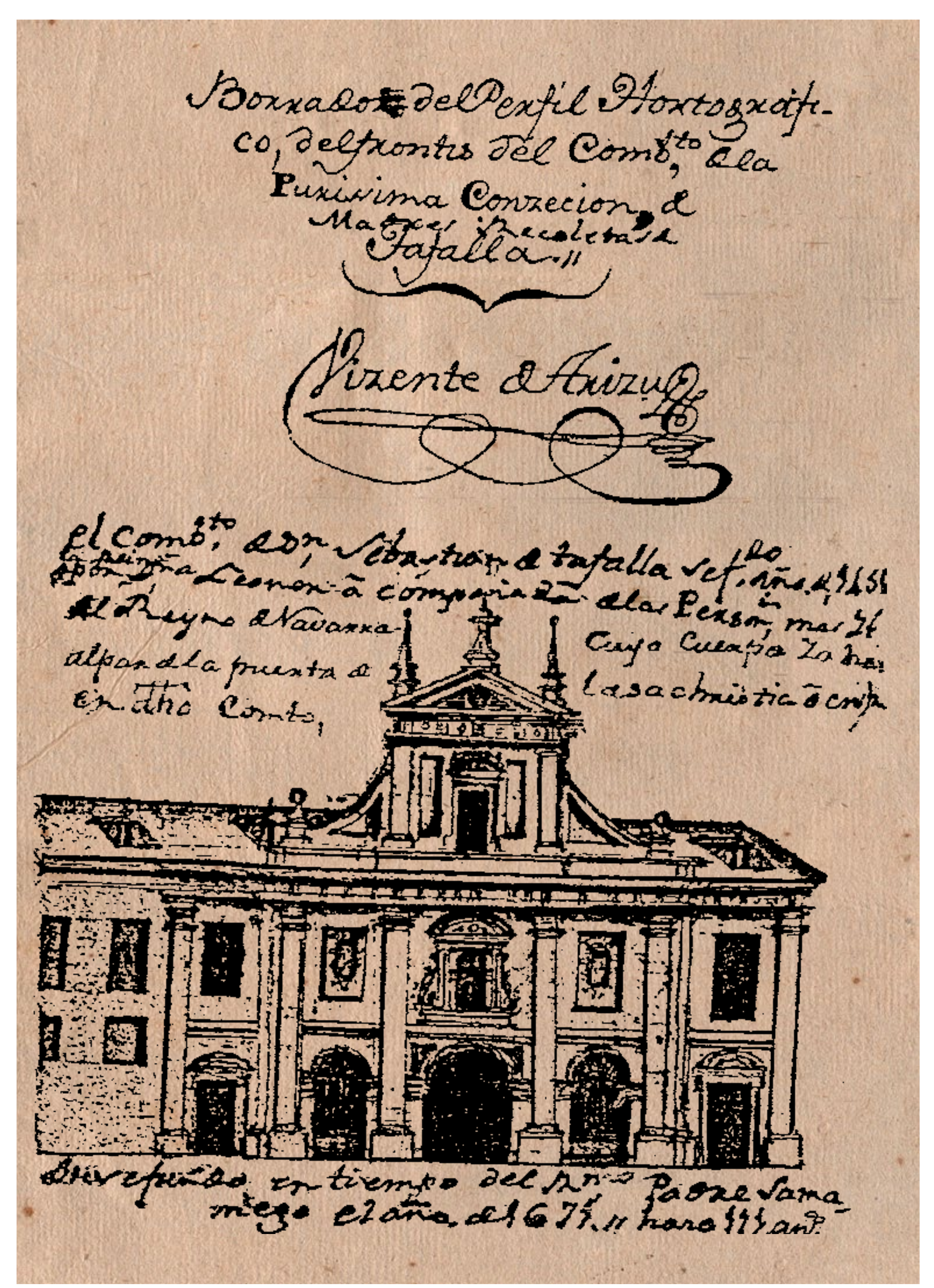
EL ARTISTA TIRA DE BLOG

En una colección particular pamplonesa se conservaba un grueso códice encuadernado en piel, realizado en gran parte hacia 1778 para su uso personal, rarísimo en estas tierras como fuente histórica. Se trata de las anotaciones que realizó Vicente de Arizu, maestro de obras muy activo en el tercer cuatro del siglo XVIII, que copió a vuela pluma en sencillos diseños numerosos edificios, tanto de obras impresas como tomados en sus viajes por Navarra y fuera de ella, como estudió el profesor Azanza[40]. En el manuscrito predominan los capítulos dedicados a la arquitectura, la geometría y las matemáticas, inspirándose en el

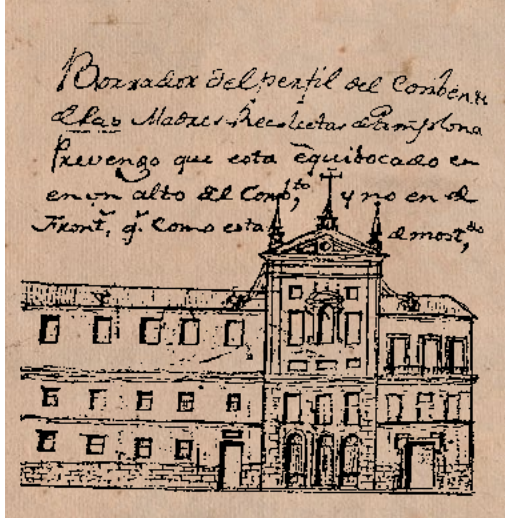
38. Archivo Parroquial de Santa María de Tudela. *Memorias y noticias de los principios y progresos de la Cofradía del Santísimo Sacramento ., recopiladas por Juan Antonio Fernández.* Año de 1787, fol. 8. En el Libro Nuevo de la Hermandad del Santísimo Sacramento fundada en la Santa Real Iglesia catedral de la ciudad de Tudela en el Reyno de Navarra. Año de 1787.

39. Fernández Gracia, R., «Liturgia, magnificencia y poder», *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 109-133.

40. Azanza López, J. J., «El manuscrito de arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, num. 9-10, 1997-1998, pp. 231-256.



Concepcionistas de Tafalla, según Vicente de Arizu en su manuscrito, c. 1778. Colección particular.

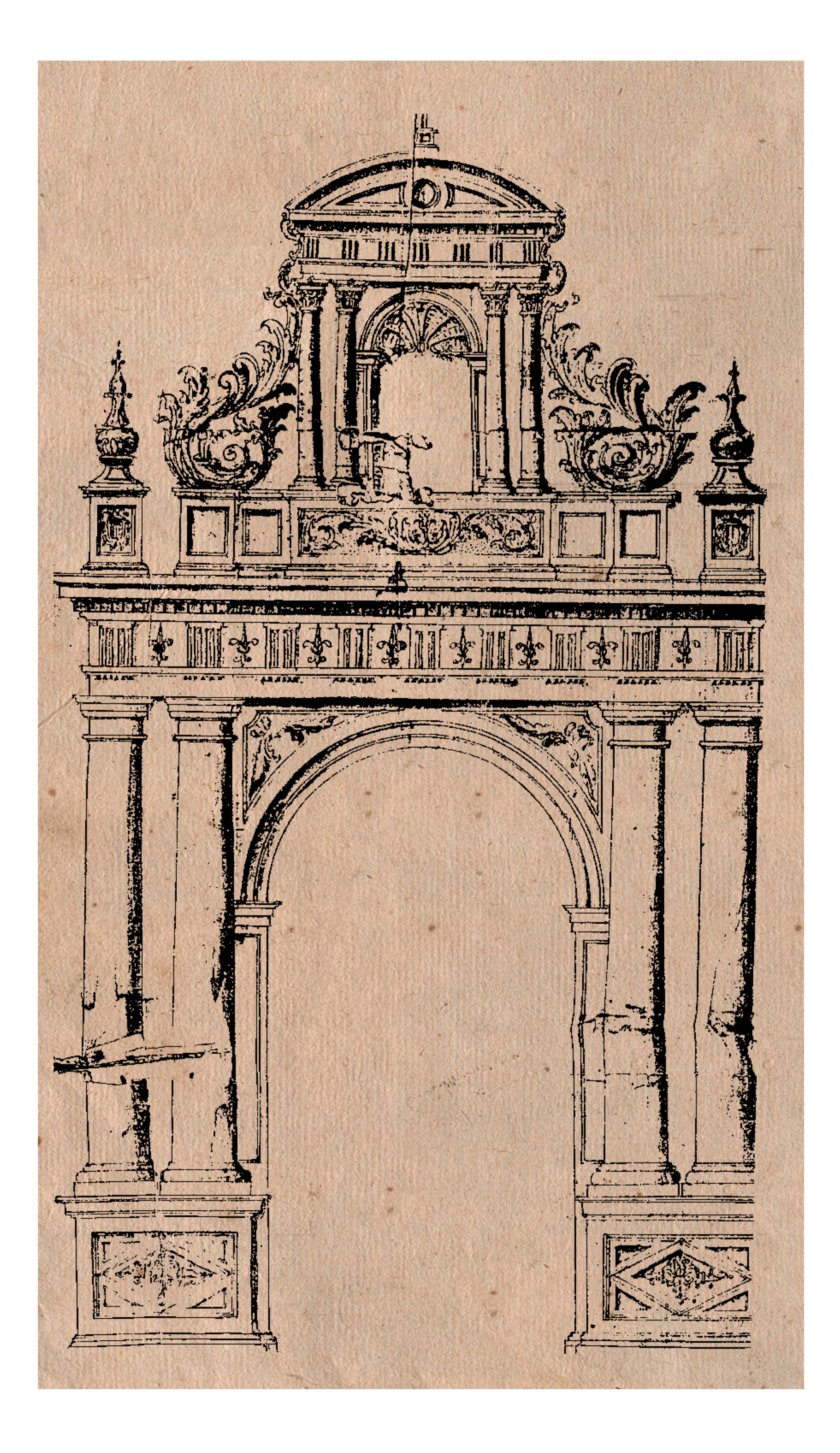


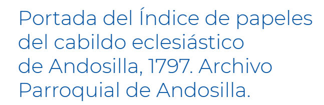
Agustinas Recoletas de Pamplona, según Vicente de Arizu en su manuscrito, c. 1778. Colección particular.

compendio Mathematico de Tomás Vicente Tosca, si bien cita a otros autores como Euclides, Viñola, Palladio, Torija o Teodoro Ardemans. De su librería formaron parte algunas guías de ciudades europeas, destacando la de Roma de Fioravante Martinelli (1702). Como fruto de sus viajes, entre ellos los realizados a Zaragoza en 1757 y a Madrid en 1760, tomó apuntes de algunas de las fábricas que pudo contemplar, entre ellas el Pilar de Zaragoza, el Colegio Imperial, la capilla de San Isidro, la Cárcel de Corte y otros edificios de Madrid, Zaragoza, Cariñena o Calatorao.

De los edificios navarros que copió destacaremos las fachadas de la parroquia de Mendigorría o las Concepcionistas Recoletas de Tafalla, el palacio de Valtierra, la ermita del Soto de Caparroso, así como la escalera del palacio del marqués de Huarte de Tudela y los frontis de catedral y ayuntamiento de Pamplona. En el manuscrito también figuran los diseños que el maestro hizo para un par de retablos, uno con titular de un obispo, una mesa rococó a la usanza de la corte, adornos tardobarrocos, escudos nobiliarios, el puente de Murillo el Fruto –obra en la que actuó como supervisor– y la planta de la capilla de Santa Ana. En algunos casos, junto al apunte, anota algunos defectos que él observa en las proporciones, como en las fachadas de las Recoletas de Pamplona y de la ermita del Soto de Caparroso.

Diseño de portada, por Vicente de Arizu en su manuscrito, c. 1778. Colección particular.





Portada del Índice de papeles del cabildo eclesiástico de Andosilla, 1797. Archivo Parroquial de Andosilla.

PORTADAS DE LIBROS MANUSCRITOS E IMPRESOS

Un campo para calígrafos e incluso artistas de diferentes especialidades fueron las portadas de libros manuscritos de distinta índole: constituciones y cuentas de cofradías, inventarios de archivos, libros sacramentales y, por supuesto, de carácter histórico.

A modo de ejemplo, podemos citar las delicadas portadas del inventario de papeles del archivo de los González de Castejón, realizado por el mencionado Juan Antonio Fernández en 1776[41], o el índice de papeles del cabildo eclesiástico de la parroquia de Andosilla, fechado en 1797 y decorado con las figuras de los patronos san Julián y santa Basilisa[42], obra muy probable de algún maestro de la localidad por el tipo de decoración de líneas entrelazadas, muy frecuente entre los calígrafos.

Los conventos y monasterios contaron con libros con ricas portadas. Recordemos el Espejo del

41. Carrasco Navarro, C., *Los palacios barrocos de Tudela. Arquitectura*, Tudela, Ayuntamiento-Castel Ruiz, 2014, p. 251, láms. 101-102.

42. Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales, caja 2536, núm. 1, Libro.

Libro de Fundación de las Carmelitas Descalzas de Corella con la imagen de Nuestra Señora de Araceli, c. 1722. Archivo Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella.





Libro de Elección de Prioras de las Carmelitas Descalzas de Corella con la imagen de San José, c. 1722. Archivo Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella.

Formulario para la toma de hábito de las Benedictinas de Estella con la imagen de San Benito entre columnas salomónicas, 1731. Archivo Benedictinas de Estella.



monasterio de Tulebras, obra fechada en 1686 por el monje de Veruela fray Atilano de la Espina[43], los libros de la Fundación y Elección de prioras de las Carmelitas Descalzas de Corella, que se ilustraron con una imagen de Nuestra Señora de Araceli y de San José respectivamente, en torno a 1722.

Algunas órdenes religiosas contaron con un manual manuscrito o impreso para las tomas de hábito y, sobre todo, para las profesiones. Algunos fueron realizados con primor e incluso con ilustración a plumilla, como ocurre en el de toma de hábito de las Benedictinas de Estella, fechado en 1731, en cuya portada aparece san Benito entre columnas salomónicas adornadas de uvas[44].

Entre los bellamente iluminados sobre pergamino destacan dos coetáneos, pertenecientes a las cofradías de San Pedro de Tudela, compuesta por clérigos y de Santa Bárbara de los comerciantes de Pamplona. El primero, fechado en 1600, ilustra el Libro Rubro de la Congregación de San Pedro y San Pablo de la capital de la Ribera[45]. Además del bellísimo tondo con el Príncipe de los

43. Archivo del Monasterio de Tulebras. *Espejo del santo y real monasterio de Tulebras, en el qual se manifiestan todas las escrituras y cosas memorables desde su fundación. Y la hizo el fray Atilano de la Espina, monge de Beruela*, 1686.

44. Archivo Benedictinas de Estella. Ceremonias que ha de hacer la S.ª Abadesa quando da el hábito a las nobicias, 1731.

45. Archivo Catedral de Tudela. Libro Rubro de la congregación de San Pedro y San Pablo desde 1599.



Tondo en miniatura iluminada de San Pedro en el Libro Rubro de la Congregación de San Pedro y San Pablo de Tudela, 1600. Archivo Catedral de Tudela.

apóstoles, las iniciales de muchas capítulas están iluminadas, al igual que sendas portadas a plumilla con los santos Pedro y Pablo en el libro de las Actas de la citada congregación (1600) y con el gallo y un emblema en las Constituciones de la misma (1599), en ambos casos con espectaculares órdenes de arquitectura, sin duda tomados de tratados. En esta última figura el autor de esas ilustraciones, Mateo Cabello y Aznárez, licenciado y sacerdote, que firma distintas escrituras del libro y que falleció en 1613, según consta en una larga inscripción latina, tras haber pasado a servir al obispo de Sigüenza[46].

El ejemplo pamplonés pertenece al libro de cuentas de la cofradía de Santa Bárbara que agrupaba a los comerciantes[47]. La contabilidad de aquel gremio correspondiente a 1599 y 1600 nos proporciona el nombre del pintor que lo llevó a cabo un maestro apellidado Aldaz junto a otro similar para otro libro de administración de la cofradía, seguramente el de sus constituciones. Por ambos cobró la cantidad de 66 reales[48]. Del menciona-

46. Archivo Catedral de Tudela. Libro de Actas y Congregaciones de la Congregación de San Pedro y San Pablo, fol. 29.

47. Azcona, A. M., *Comercio y comerciantes en la Navarra del siglo* xviii, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 491 y ss.

48. Archivo Real y General de Navarra. Libro de Cuentas de la Cofradía de Santa Bárbara desde 1600.

Portada del Libro de Actas de la Congregación de San Pedro y San Pablo de Tudela, por Mateo Cabello, 1604. Archivo Catedral de Tudela.



do pintor, sin duda, Antonio de Aldaz, nos proporciona noticias Pedro Echeverría. Fue hijo del también pintor Miguel de Aldaz, nació hacia 1550 y su actividad se documenta hasta la segunda década del siglo XVII. Frente a las pocas obras que se conservan de su mano en policromías de algunas imágenes –San Miguel de Izaga– sagrarios como el de Zariquieta y retablos –Rosario de Puente la Reina o Santa Ana de Oroz Betelu–, la documentación es muy rica en su presencia como tasador de numerosas obras, lo que habla de su pericia. En su vida personal destaca el hecho de haberse refugiado en sagrado, en la parroquia pamplonesa de San Lorenzo, para escapar de la justicia secular[49].

La representación de la santa obedece a los usos iconográficos de su figura. Porta la palma de los mártires y libro y no falta la torre con las tres ventanas. Esta última tiene su fundamento en la *Leyenda Dorada*, que relata la vida de la mártir y la hace hija del sátrapa Dióscuro, que la encerró en una torre con dos ventanas. Sin embargo, un sacerdote que se hizo pasar por médico instruyó

49. Echeverría Goñi, P., *La policromía del Renacimiento en Navarra*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Navarra, 1987, vol. III, pp. 66-69. Agradecemos al autor habernos permitido la consulta del original de la mencionada obra.



Portada del Libro de Constituciones de la Congregación de San Pedro y San Pablo de Tudela, por Mateo Cabello, 1599. Archivo Catedral de Tudela.



Santa Bárbara en el Libro de Cuentas de su hermandad pamplonesa que agrupaba a los comerciantes, por Antonio de Alzaz, 1599-1600. Archivo Real y General de Navarra.



Dibujo de 1617 que incluye el licenciado Juan de Huarte en su *Historia de Roncesvalles*, ejemplar procedente de la Biblioteca de la Colegiata de Roncesvalles.

Dibujo desechado para la portada de la edición de los *Anales* del P. Moret, en su edición de 1766. Archivo Municipal de Pamplona. Fondo J. M. Oscoz.



y bautizó a la joven, que perforó una tercera ventana para mostrar su fe en la Trinidad. Llama la atención en la composición la presencia de una escena ajena a la vida de la santa, cual es Cristo calmando la tempestad en la barca y junto a los apóstoles (Mateo 8:23-27, Marcos 4:35-41, y Lucas 8:22-25). El tema venía, sin duda, muy bien para los comerciantes que tenían que hacer frente a las dificultades de los traslados y viajes de sus mercancías.

Con un cuidadísimo diseño está ejecutada la portada de la historia manuscrita de Roncesvalles, redactada entre 1609 y 1624 por su subprior el licenciado Juan de Huarte, formado en la Universidad de Salamanca y canónigo de la colegiata, entre 1598 y 1625. Se trata de toda una prueba gráfica acerca de un contexto y de una visión del pasado de la colegiata a comienzos del siglo XVII. El dibujo está datado en 1617 y realizado a plumilla, con acuarelas de colores. Contiene tres escudos y una inscripción en latín, cuya traducción es: «*Estas tres insignias resplandecen más que los cetros de los reyes, porque representan los trofeos de la santa fe y las sacras leyes*». El primero de ellos

representa a la Virgen en un trono de abolengo renacentista, que copia de un grabado de otra advocación mariana del siglo xvi. A sus pies, un peregrino se encomienda arrodillado, acechado por sendos lobos, que retrotrae a la fundación del hospital en el segundo cuarto del siglo xii. El segundo escudo presenta las cadenas de Navarra y la cruz verde de la colegiata, emblemas del reino y de Roncesvalles. El tercero es más complejo y en él se representan dos cornetas de marfil, la mayor de Roldán y la menor de Oliberos; junto a ellas sendas mazas, la espada Durindana de Roldán «*que en estos tiempos la tiene el rey de España en su armería real*»[50], según el autor del manuscrito, y el estribo del arzobispo Turpin. Todos esos objetos figuraron secularmente en el altar mayor de Roncesvalles, entre sendas lámparas y eran visitados por caballeros franceses, embajadores y otras personas de rango que «*las hacen bajar y las veneran besándolas, y he visto llorar de ternura a algunos por la sola memoria y representación de cosas tan insignes y tan antiguas*»[51].

Apenas podemos presentar un proyecto dibujado para la portada de un libro que no tuvo la fortuna de alcanzar las prensas, por haberse preferido otro que llegó desde Madrid. Nos referimos a la portada para la reedición de los Anales de Moret de 1766, obra del aragonés José Lamarca, que ideó un modelo que no llegó a publicarse, pero de la que se conserva el dibujo[52]. En él vemos el escudo de Navarra sobre una delicada arquitectura clásica y un cortinaje. Alrededor aparecen la figura alada de la Fama, otra personificación con casco y lanza que sujeta a unos esclavos con una cadena, que podemos identificar con la victoria o mejor aún con Atenea, diosa de la guerra justa de la sabiduría y la cultura, y una tercera figura alada, sentada sobre un fuste de columna, que sostiene una especie de pluma o cincel y tiene a sus pies varios libros, por lo que se ha de identificar con la alegoría de la historia. La lectura del dibujo parece estar bastante clara, en torno a la visión del Reino como triunfante de sus enemigos y favorecedor de las artes y la cultura.

LAS CARTAS DE PROFESIÓN

En la monografía sobre el patrimonio material e inmaterial de las clausuras navarras dimos a conocer los singulares conjuntos de las cartas de profesión de las monjas benedictinas de Estella y de Corella[53], que constituyen unos conjuntos singulares y únicos en estas tierras. En el caso de Corella abarcan la mayor parte de las profesiones habidas en el convento, desde 1670 a 1970, desde su fundación hasta el traslado del mismo a Miralbueno (Zaragoza), en el de Estella las encontramos a partir del primer tercio del siglo xvii.



Ipsi sum desponsata, cui Angeli seruiunt: annulo suo subarrauit me Dominus meus Iesus Christus; & tanquam sponsam decorauit me corona

Yo Doña Polonia Carranza y Adan, hija legitima de Francisco Carranza, y Maria Adan su legitima Muger, Vecinos de la Villa de Sesma; prometo la perseuerancia, y conuersion de mis costumbres: y prometo Obediencia, Pobreza, y Castidad â Dios, y â sus Santos: y al Señor D. Pedro Roche Obispo de Pamplona; y ala Señora D. Cathalina de Solano Abbadessa; y alas Abbadessas subcessoras: segun la Regla de mi glorioso P.e y Patriarcha San Benito. Lo qual se obserua, y guarda en este su Real Monasterio, por la Señora Abbadessa, y demas Religiosas sus subcessoras; y assi lo firmo.

Suscipe me secundum eloquium tuum & viuam: & non confundas me ab expectatione mea.

Carta de profesión en las Benedictinas de Estella de sor Polonia Carranza, 1675. Archivo Benedictinas de Estella.

La carta de profesión es un documento elocuente y vínculo jurídico *intra muros* otorgado por la novicia al emitir los votos en su convento o monasterio, al prometer estabilidad junto a la pobreza, castidad y obediencia. En el caso de los ejemplos que estudiamos, a veces, llevan fecha y en otras solamente se alude al pontificado del obispo de Pamplona o Tarazona para los conventos de Estella y Corella, respectivamente.

La importancia de estas piezas y la piedad con que se realizaron hizo que se adornasen con dibujos o pinturas que pueden presentar unos trazos geométricos, orlas, grecas, cartelas, molduras, figuras de santos de la orden e incluso alegorías de los votos emitidos. Todas las que hemos visto son obras anónimas, seguramente realizadas por alguna religiosa con aptitudes artísticas, si bien en algunos casos resulta obvio que no se hicieron en el convento, sino que se encargaron a verdaderos artistas que dominaban con habilidad el di-

50. Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Acción Social Tipográfia, 1935, p. 84.

51. *Ibidem*.

52. Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*. Pamplona, Príncipe de Viana, 2002, p. 110.

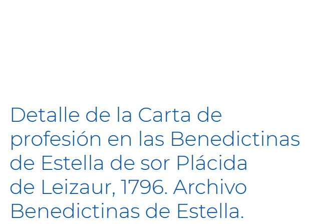
53. Fernández Gracia, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 60-76.





Carta de profesión en las Benedictinas de Estella de sor Ramona Bernardina Triviño, 1764. Archivo Benedictinas de Estella.

Carta de profesión en las Benedictinas de Estella de sor Isabel Gertrudis de Orive, 1773. Archivo Benedictinas de Estella.





Detalle de la Carta de profesión en las Benedictinas de Estella de sor Plácida de Leizaur, 1796. Archivo Benedictinas de Estella.

bujo. En estos últimos casos, llaman la atención por su calidad artística y de diseño propiamente dicho.

Respecto a las de Estella, al igual que las de otros conventos, nacieron de la imposición de la regla benedictina para leer el texto escrito o al menos firmar por parte de quien iba a hacer el solemne acto de profesión. Su proceso de elaboración debió ser similar al de otros conventos, encontrándolas monócromas y coloreadas y, en general, con ricas orlas ya en el siglo XVIII.

Muchas de ellas se encabezan con un texto destacado, por el tamaño o tipo de la letra, color o la caja utilizada. Se trata de la fórmula con la que la religiosa contestaba al sacerdote a una de las preguntas: *Ipsi sum desponsata cui angeli serviunt, anulo suo subarravit me Dominus meus Jesus Christus et tamquam sponsam decoravit me corona*. El cuerpo de la carta lo ocupa la fórmula y por ser un convento que, desde comienzos del siglo XVII, estaba bajo la jurisdicción del prelado de Pamplona, en todos los casos se promete obediencia, pobreza y castidad a Dios y a sus santos, al obispo y a la abadesa y a sus sucesoras, siguiendo la regla de San Benito. En la zona inferior, las cartas se cierran con otra fórmula latina, asimismo destacada con tinta, letra o de otro modo. Su texto corresponde al Salmo 119 y reza: «*Suscipe me secundum eloquium tuum, et vivam; et non confundas me ab expectatione me*».

Nos vamos a limitar a señalar sólo algunos ejemplos significativos dentro del conjunto, por distintos motivos, dejando los que únicamente contienen el texto. Todas las cartas están dibujadas y en su caso acuareladas en papel. La ornamentación de las mismas está muy en sintonía con la evolución de las artes a lo largo de los siglos XVII al XIX. No faltan en algunos emblemas heráldicos, como el de la congregación benedictina de Valladolid, e incluso el de la orden del Císter, algo más impensable porque el monasterio no era de cistercienses[54]. Las de decoración caligráfica abundan en el siglo XVII, las coloreadas pertenecen a la primera mitad del siglo XVIII, mientras que en la segunda mitad de ese siglo abundan las de-

54. Rodríguez, J. I., *Cruces de Órdenes Militares usadas por cistercienses y benedictinos de España y Portugal. Catálogo – Guía*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2020, p. 186.



Obedientia

Paupertas

Ego Soror Mariana de San Benito promito stabilitatem meam perpetuæ inclusionis, et conuersionem morum meorum, et obedientiam coram Deo, et Sanctis eius, secundum Regulam Sancti Patris Nostri Benedicti, in hoc Monasterio Incarnationis ordinis eiusdem sancti, in presentia Reuerendi admodum Domini Don Josephi Sesma Confessarij dicti Monasterij, et sub Obedientia Dominæ meæ Dominæ Theresiæ à Jesu, eiusdem Monasterij Abbatissæ, et etiam Illustrissimi Domini Don Frai Gartia Pardiñas, Villar de Francos, huius Monasterij Superioris, et Episcopi Tirasonensis:≈:

Sor Mariana de San Benito

Castitas.

Clausura.

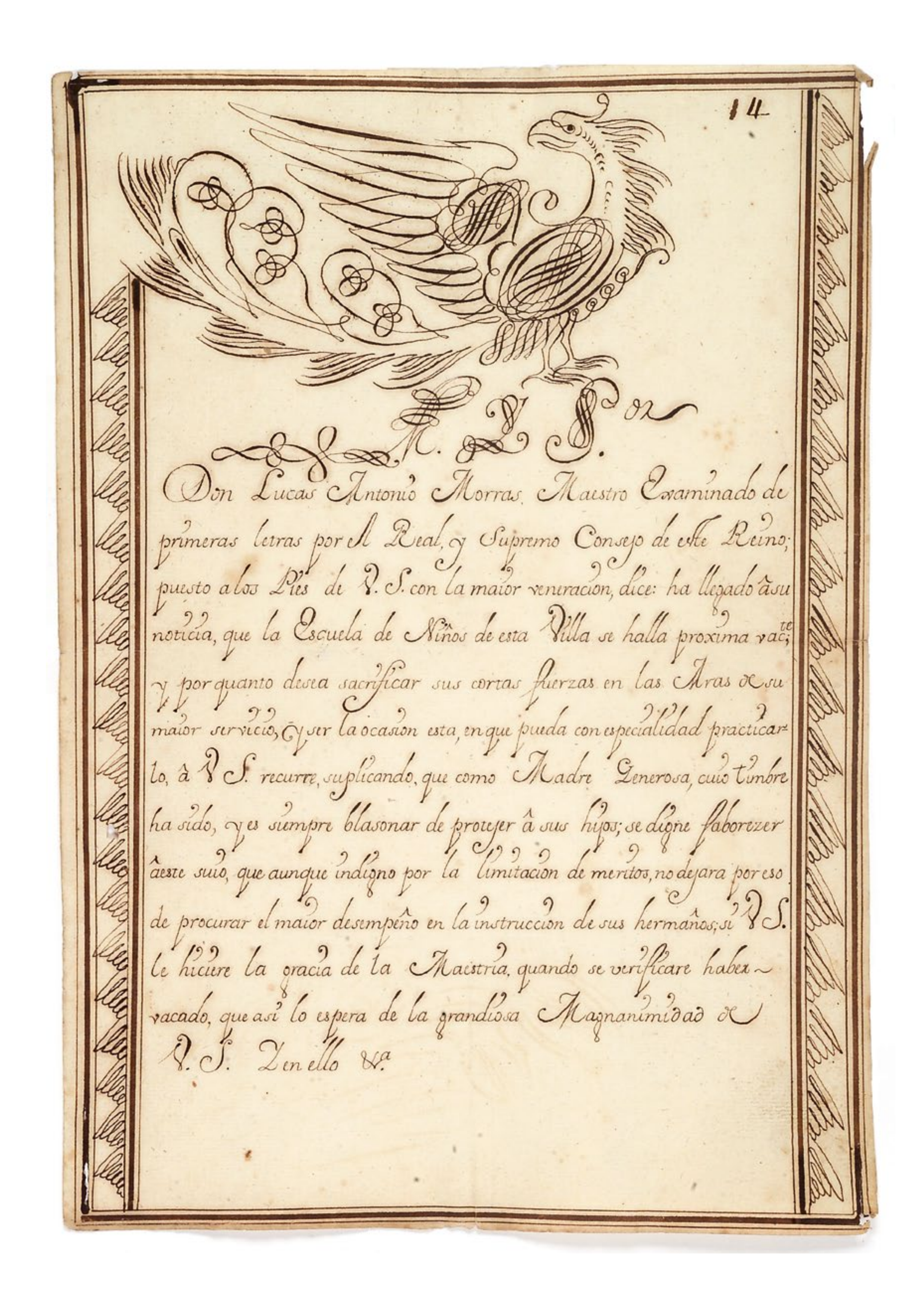
Carta de profesión en las Benedictinas de Corella de sor Mariana de San Benito, 1730. Archivo Benedictinas de Corella.

coradas con rocallas. Es en este último momento en donde encontramos los mejores ejemplares y de mayores dimensiones, con toda seguridad obra de artistas de la ciudad. Las evocaciones a la antigüedad y la regularidad se impusieron en el siglo XIX, a la vez que triunfaron modelos impresos. En toda la serie aparecen un par de escudos heráldicos. Respecto a la tinta, dominan las marrones y grises y los soportes son siempre papeles de diferente grosor y tamaño. El idioma es siempre el castellano, a diferencia de las de Corella en donde las hay en latín. Es muy probable, como ocurrió en otros casos, que lo último que se hizo fuera la fórmula de profesión con la firma, cuyo texto no coincide con las tintas de los motivos ornamentales. Para las cartas decimonónicas y del siglo XX se siguió lo que se ordenaba en los rituales y ceremoniales, elaborándolas bien las novicias o las más habilidosas de la comunidad, en las fechas inmediatas a la profesión.

En cuanto a la caligrafía, parece claro que no corresponde a la de la religiosa, a juzgar por las grafías de las firmas de las mismas, que en nada coinciden con los textos, incluso ni las mismas tintas, lo que evidencia que eran otras religiosas o personas de fuera del claustro quienes las realizaban en la mayor parte de los casos. Cuando las cartas no están fechadas, algo que ocurre hasta bien entrado el siglo XVIII, hemos tenido que consultar el correspondiente libro de profesiones, cuyas hojas se encuentran al final de otro gran libro de administración, en aras a localizar el año exacto de la carta.

Por lo que respecta a las de Corella, se han conservado un total de 214 cartas de profesión distribuidas en siete carpetas, organizadas por fechas y en algunos casos por tamaños, la primera (entre 1671 y 1694, 52 cartas), la segunda (entre 1715 y 1797, 46 cartas), la tercera (entre 1806 y 1866, 23 cartas), la cuarta (entre 1819 y 1872), la quinta (entre 1874 y 1891), la sexta (entre 1900 y 1931) y la séptima (entre 1931 y 1970)[55]. A diferencia de las de Estella, su práctica totalidad parecen haberse hecho dentro de los muros claustrales por religiosas con dotes para el dibujo. Otra característica común a la mayoría de las más antiguas es que ofrecen formato apaisado y que nunca se hicieron en gran tamaño. La fórmula se escribe en latín y lleva los datos de la religiosa que se compromete a guardar la clausura según la regla benedictina, el nombre de un testigo, de ordinario el confesor, añadiendo que queda bajo la autoridad de la abadesa y del obispo de Tarazona, al que estaba sujeto el monasterio.

55. Archivo Benedictinas de Corella (Miralbueno). Carpetas de cartas de profesiones.


14

M. I. S.

Don Lucas Antonio Morras, Maestro Examinado de
primeras letras por el Real, y Supremo Consejo de este Reino;
puesto a los Pies de V. S. con la maior veneracion, dice: ha llegado â su
noticia, que la Escuela de Niños de esta Villa se halla proxima vacte;
y porquanto desea sacrificar sus cortas fuerzas en las Aras de su
maior servicio, y ser la ocasion esta, en que pueda con especialidad practicar-
lo, â V. S. recurre, suplicando, que como Madre Generosa, cuio timbre
ha sido, y es siempre blasonar de proteger â sus hijos; se digne faborezer
â este suio, que aunque indigno por la limitacion de meritos, no dejara por eso
de procurar el maior desempeño en la instruccion de sus hermanos; si V. S.
le hiciere la gracia de la Maestria, quando se verificare haber
vacado, que asi lo espera de la grandiosa Magnanimidad de
V. S. Z en ello &a.

Instancia del maestro de escuela Luis Antonio Morrás, 1755. Archivo Municipal de Los Arcos.

CALÍGRAFOS, MAESTROS DE ESCUELAS, ESCRITORES DE CANTORALES, TÍTULOS DE NOTARIOS Y HERÁLDICA

Un capítulo aún sin estudiar es el de las delicadas ilustraciones con las que los maestros componían sus instancias dirigidas a los ayuntamientos, en aras a lograr su contrato para ejercer su profesión en la localidad. A modo de ejemplo nos podemos fijar en sendas instancias de Los Arcos, custodiadas en su archivo municipal, firmadas por Luis Antonio Morrás y por Félix Barrena[56]. La del primero se decora con una orla en espiral y una gran ave rapaz en la cabecera. La del segundo, natural de Los Arcos incorpora mayor ornato, con águilas de cuyos picos salen bustos de hombres que a su vez sostienen a otras aves, sirviendo de cabecera un corazón traspasado por dos flechas –similar al emblema agustiniano– un sol con su rostro y rayos y otra gran ave coronada. Barrena acabó como maestro en Mendavia, en donde ejerció entre 1757 y 1786[57]. Como recuerda Víctor Pastor Abaigar[58], la elección de los docentes en Los Arcos, al igual

56. Archivo Municipal de Los Arcos. Educación, leg. 3 (años 1751-1755), carp. 14 (año 1755). Dato facilitado por Víctor Pastor Abaigar, a quien agradecemos la deferencia.
57. Sáinz Albero, M. I., «Artífices (II) y maestros», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 87, 2012, pp. 216, 217 y 221.
58. Pastor Abaigar, V., «Juan Echeverría, cura carlista (Los Arcos, Navarra, 1794-Lyon, 1844)», *Huarte de San Juan*, núm. 13, 2006, p. 265.


15

M. Ill. S.or

Felix de Barrena Natural de esta
Villa puesto con el devido respeto ante V.S.
dice que aviendo entendido se halla vacan-
te el Magisterio de primeras letras por de-
sistimiento que ha hecho Juan Andres
Diaz y hallandose habil para exercer
y dar satisfaccion a dicho Empleo pues a mas de averlo exercido siete años en la
Villa del Busto con la maior aceptacion y dos de Ayudante en esta Villa siendo
patente el que hace muchos dias corre solo de su cuenta la Educacion de los Ni-
ños por causa de la continuada Enfermedad de Juan Andres Diaz su pro-
pietario y aviendo entendido que este se ha despedido pidiendo que el que entrare

Instancia del maestro de escuela Félix Barrena, 1755. Archivo Municipal de Los Arcos.

que en otros municipios navarros, corrió a cargo del ayuntamiento, que adjudicaba la plaza tras la correspondiente oposición. En las instancias para acceder al puesto de maestro, aquellos que pretendían el puesto, realizaban memoriales o instancias con cuidada caligrafía y adornos, en general copiados de diversos manuales.

Uno de los más destacados calígrafos navarros fue Diego Bueno de Virto, nacido en Miranda de Arga en 1646, cuyo retrato hizo el afamado grabador Gregorio Fosman y Medina en 1700[59]. En Zaragoza abrió una escuela pública y su fama, pericia y cualidades hicieron que se le nombrase examinador de todos los maestros de la capital aragonesa, a imitación de los que había en la capital de España para toda la península[60]. En la plenitud de su vida, cuando contaba con cuarenta y cinco años y con una gran habilidad para dibujar con la pluma, publicó su *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar Príncipes y señores* (1690) obra que se reeditó, con adiciones en 1697 y 1700. En cuanto al contenido de la obra de Bueno, hay que destacar, las láminas grabadas con sus propios diseños, como señala reiteradamente en el texto, con lo que su libro toma todas las características de una obra ilustrada, algo tan excepcional en la España de aquellos tiempos. El libro se divide en tres grandes apartados. En el primero trata de

59. Fernández Gracia, R., «Diego Bueno de Virto. Un gran calígrafo olvidado, de Miranda de Arga», *Diario de Navarra*, 20 de junio de 2004, p. 60.

60. Cotarelo y Mori, E., *Diccionario biográfico y de calígrafos españoles*, vol. I, Tip. de la Revista de Arch., Bibl. Y Museos, Madrid, 1916, pp. 164-168.



El calígrafo navarro Diego Bueno de Virto, natural de Miranda de Arga en la portada de su obra. Grabado de Gregorio Fosman y Medina, 1700.





Genealogía de Cristo por José Berbegal Maza de Lizana, 1749. Carmelitas Descalzos de Pamplona.

Genealogía de Cristo por José Berbegal Maza de Lizana, 1749. Carmelitas Descalzos de Pamplona.

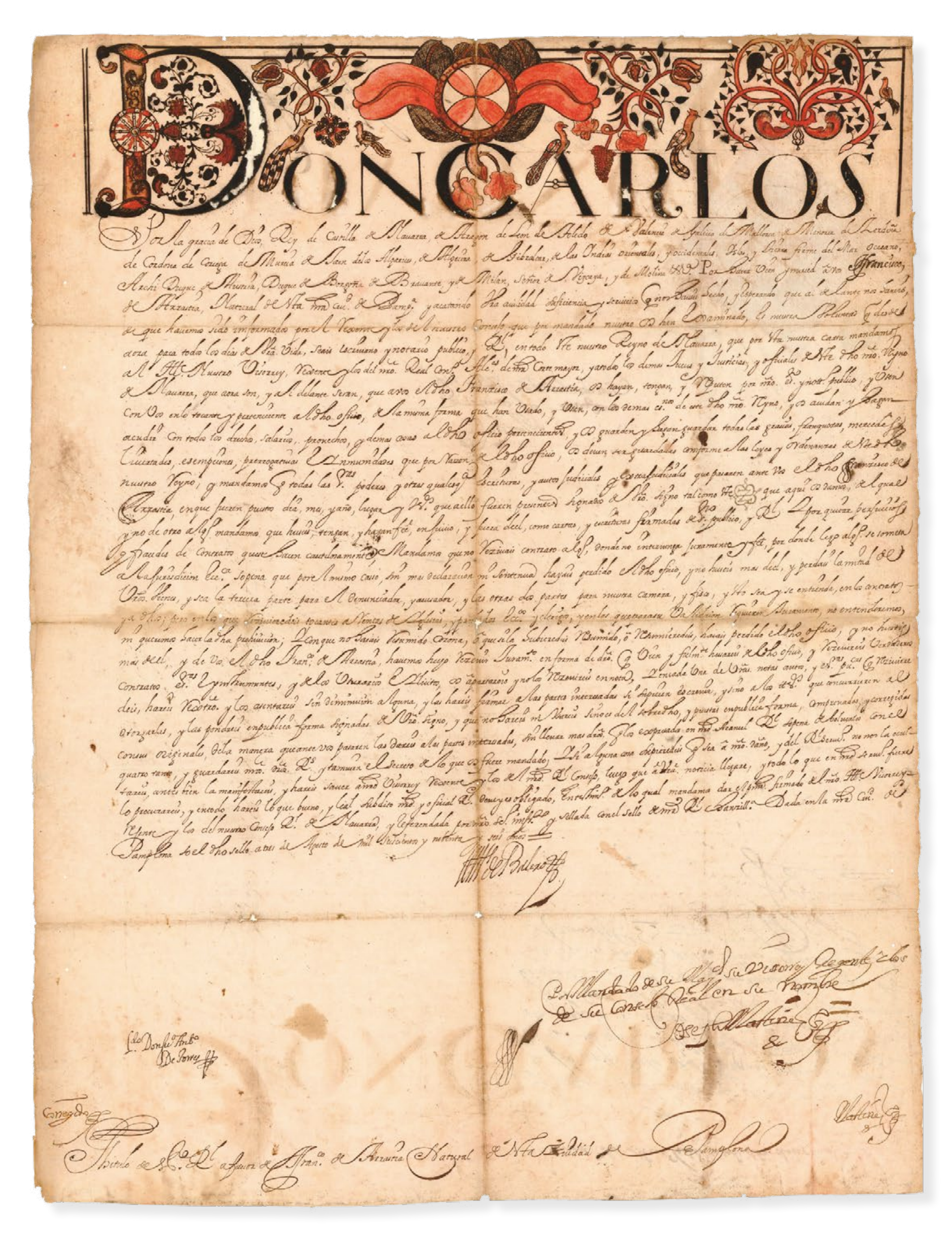
la necesidad de la educación infantil, de los inventores de letras y su conocimiento y de la ortografía castellana. En el segundo, encontramos textos sobre los instrumentos de escritura, fórmulas para hacer tintas, de las condiciones para la hermosura de la letra, sobre el modo de cortar la pluma, y del modo de enseñar a escribir. El tercero y último, trata del arte de contar. La segunda edición (1697), incorpora algunas láminas nuevas con algunos motivos religiosos, alfabetos, ejercicios diversos, pájaros y nombres geográficos. En la tercera (1700) se ilustró con su retrato y añadió una lista de afamados calígrafos, indicando el propio Diego Bueno que dejaba «*en silencio treinta ayudantes maestros que he enseñado y están de conducta en el Reyno de Aragón, Valencia, Cataluña, Navarra y Castilla*».

Al realizar la síntesis en la monografía sobre las artes del Barroco en Navarra, tratamos sobre algunos miniaturistas que se hicieron cargo de libros de coro. Su actividad estaba muy relacionada con los calígrafos y buenos dibujantes y es preciso recordarlos en este apartado. Entre ellos mencionaremos a Juan de Ágreda, Francisco de Amatriain, Jerónimo Vicente, Miguel de Ayanz en la primera mitad del siglo XVII, activos todos ellos en la capital navarra. En la catedral de Pamplona, con motivo de la adaptación de la liturgia tridentina se llevaron a cabo diversos encargos a fines del siglo XVI. Del siglo XVII se conocen varios nombres que trabajaron para la seo, como Jerónimo Rubio en 1677-1677 o Cristóbal Escurpi, bajón del primer templo diocesano.

En la segunda mitad de la centuria se documenta en tierras de la Ribera a una familia de Cintruénigo dedicada a estas labores, cuyos miembros trabajaron mucho para la catedral de Tudela y se les ha confundido con frailes, no siéndolo[61]. Al menos hubo dos, padre e hijo. El primero Sebastián de Peralta y Haro cobró por varios libros en 1654. En 1675 y 1676 aparecen Sebastián de Peralta y Montesa junto a un tal Rubio en las cuentas de la entonces colegiata tudelana, cobrando por escribir en pergamino la misa de san Julián y encuadernar libros, completar otros, copiar varias misas. En 1696 lo volvemos a encontrar cobrando por los libros para las procesiones claustrales y diversas oraciones. A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, localizamos a otros especialistas en miniatura de libros corales, destacando el padre carmelita calzado Antonio Solier, que trabajó en 1704 en libros de salmodias, misas y antifonarios y en 1732 en el rezo de san José para la colegial y en el Oficio de Dolores, Nuestra Señora y San José para la parroquial de San Jaime (1720). De este religioso se conservan algunos cantorales delicadamente confeccionados en 1716 y 1731.

Muy relacionados con la especialidad caligráfica es preciso mencionar dos grandes cuadros con los temas de las genealogías de Cristo, que se conservan en el antecoro de los Carmelitas Descalzos de la capital navarra, datados en 1746. Se trata de dos lienzos con sendas genealogías, que se representan en unos árboles en cuyas ramificaciones aparecen círculos que albergan personajes bíbli-

61. MORENO IZAL, M. del B., «Catálogo de cantorales», *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 368.



Título de notario de Francisco Arrastia, 1696. Archivo Real y General de Navarra.



DON PHELIPE

Por la gracia de Dios Rey de Castilla, de Nauarra, de Aragon, de Leon, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Menorca, de Cerdeña, de Corcega, de Murcia, de Iaen, de los

Titulo de Escriuano R.l de Miguel de Sarasa Vezino de esta Ciudad de Pamplona

Título de notario de Miguel Sarasa, 1710. Archivo Real y General de Navarra.

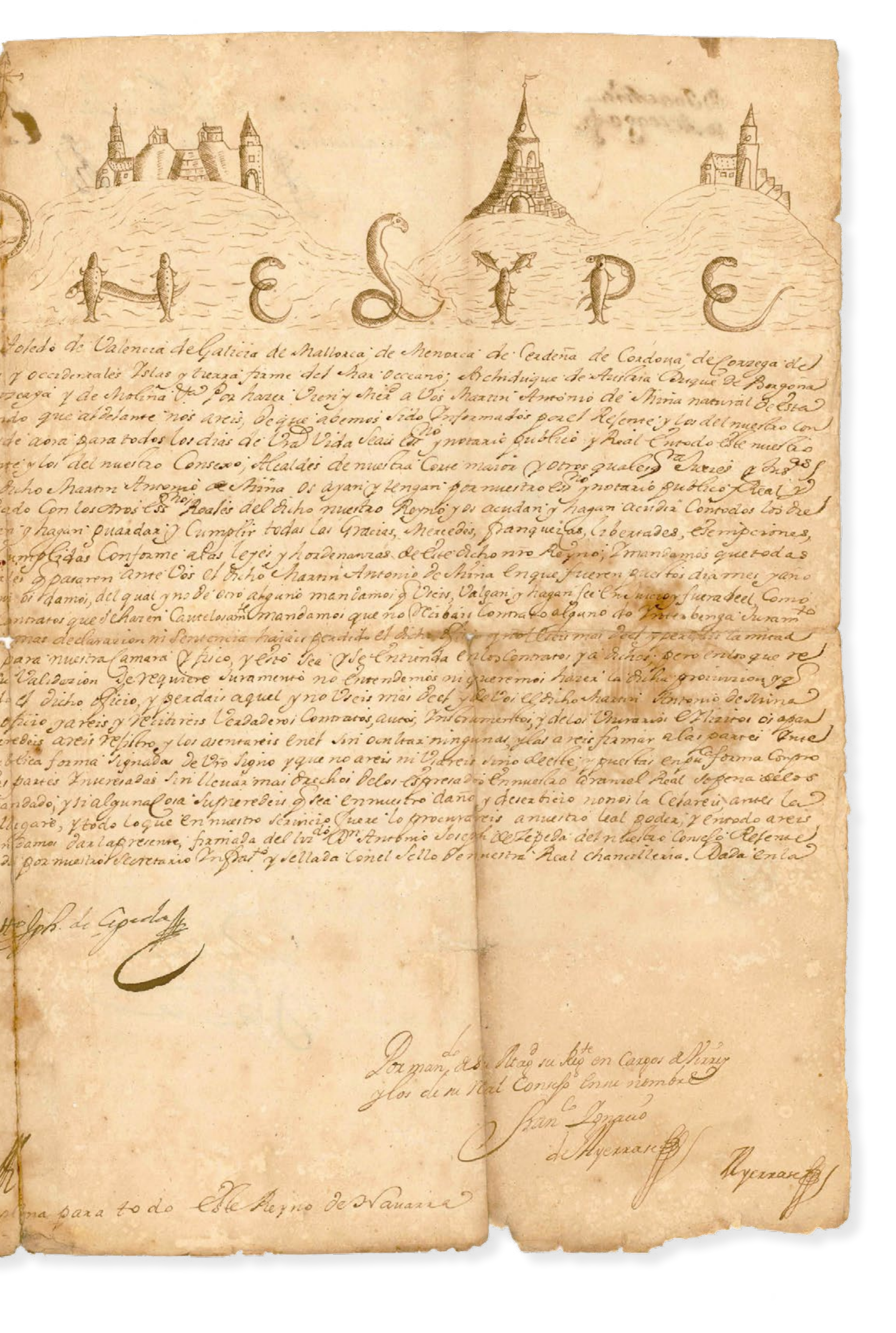

Don Phelipe por la Gracia de Dios Rey de Castilla, de Navarra, de Aragon, de Leon, de
Murcia, de Jaen, de los Algarves, de Algezira, de Gibraltar, de las Indias orientales
de Brabante y Milan, Conde de Aspurg, Tirol, Rosellon y Barzelona, señor de
[illegible] y acatando vuestra abilidad y suficiencia y servicios que nos haveis echo y espera[mos]
[illegible] que por mandado n[uest]ro os han examinado, es nuestra merced y voluntad que de
Reyno de Navarra y por esta nuestra Carta mandamos al Ill[ustr]e nuestro Virrey, Regen[te]
y oficiales de este dicho nuestro Reyno que aora son y adelante fueren que a vos el
[illegible] con vos acerca del dicho oficio en todo lo a el tocante y concerniente como lo han
[illegible] salarios, provechos y otras cosas al dicho oficio tocantes y pertenecientes, y os guard[en]
prerrogativas, e inmunidades, que por razon del dicho oficio os deven ser guardadas
[illegible] poderes, obligaciones, testamentos y otras qualesquiera escrituras [illegible] judiciales y extrajudici[ales]
lugar y testigos que a ello fueron presentes signados de vuestro signo tal como este [illegible] que ag[…]
cartas y escrituras firmadas de [illegible] por quitar perjuicios, fraudes, costas y daños que se siguen de[l]
[illegible] a la Jurisdiccion Eclesiastica so pena que por el mismo caso [illegible]
de vuestros bienes y sea la tercera parte para el denunciador y acusador y las otras dos partes
[illegible] tocantes a las rentas de Iglesias y Prelados eclesiasticos y clerigos y en las que para [illegible]
no aian reunido corona y que si la hubieredes reunido o reunieredeis ayais perdido
havemos echo recivir juramento en forma de derecho de que bien y fielmente usareis del dicho
[illegible] y no los recibireis en nota y en cada un año de vuestras notas, autos y escrituras que recibi[eredes]
[illegible] si supiereis escrivir, y sino a los testigos ante quien las otorgaren, y las pondreis en
[illegible] y corregidas con sus originales de la forma y manera que ante vos pasaren las dareis a la[s]
[illegible] con el quarto tanto y guardareis nuestros Reales derechos, y tambien el secreto de lo que os fuere
manifestareis a nuestro Virrey, Regente y los del nuestro Consejo Real luego que a vuestra noticia
lo que bueno y leal subdito nuestro [illegible] oficial Real deve y es obligado. En testimonio de lo qual ma[ndamos]
encargos de Birrey y de los de nuestro Real Consejo de este dicho nuestro Reyno Refrenda[da]
nuestra Ciudad de Pamplona so el dicho sello a beinte y cinco de junio de mil setecientos y veinte y siete.

Dr. D. Joseph de [illegible]
Aurequizar

Corregido

Titulo de Escribano Real obtenido por Martin Antonio de Mina, Natural de la Ciudad de Pamp[lona]

Título de notario de Martín Antonio Mina, 1727. Archivo Real y General de Navarra.



PHELYPE

Toledo de Valencia de Galicia de Mallorca de Menorca de Cerdeña de Cordova de Corzega de
y occidentales Islas y tierra firme del Mar Occeano; Archiduque de Austria Duque de Borgoña
rcaya y de Molina &c.ª Por hazer bien y Md. a Vos Martin Antonio de Mina natural de esta
ado que adelante nos areis, de que abemos sido Informados por el Regente y los del nuestro Con
de aora para todos los dias de Vra Vida seais Ess.no y notario publico y Real en todo este nuestro
nte y los del nuestro Consexo, Alcaldes de nuestra Corte maior y otros qualesquiera Jueces y Jus.as
Dicho Martin Antonio de Mina os ayan y tengan por nuestro Ess.no y notario publico Real y
ado con los otros Ess.nos Reales del dicho nuestro Reyno y os acudan y hagan acudir con todos los dre
n y hagan guardar y cumplir todas las Gracias, Mercedes, Franquezas, libertades, esempciones,
cumplidas conforme a las leyes y hordenanzas de este dicho nro Reyno; y mandamos que todas
les que pasaren ante Vos el dicho Martin Antonio de Mina en que fueren puestos dia mes y año
os bi damos, del qual y no de otro alguno mandamos que Vseis, Valgan y hagan fee en juicio y fuera de el, como
ontratos que se hazen Cautelosam.te mandamos que no Rezibais contrato alguno do Intervenga Juram.to
mas declaracion ni sentencia hajais perdido el dicho oficio y no Vseis mas de el y pierdais la mitad
para nuestra Camara y fisco, y esto sea y se entienda en los contratos ya dichos; pero en los que re
su Validazion se requiere juramento no entendemos ni queremos hazer la dicha prohivizion y q
de el dicho oficio, y pasadas aquel y no Vseis mas de el y de Vos el dicho Martin Antonio de Mina
oficio hareis y rezibireis Verdaderos Contratos, autos, Instrumentos, y de los [illegible]
erdeis areis registro, y los asentareis en el sin [illegible] ninguna, y las areis firmar a las partes que
blica forma signada de Vro signo y que no areis ni Vsareis sino de este, y questas en su forma Conpro
partes Interesadas sin llevar mas drechos de los expresados en nuestro Aranzel Real so pena de los
andado, y si alguna cosa supiereis que sea en nuestro daño y deservicio nos la Celareis antes la
llegare, y todo lo que en nuestro servicio fuere lo procurareis a nuestro leal poder, y en todo areis
mandamos dar la presente, firmada del lic.do D.n Antonio Joseph de Zepeda del nuestro Consejo Regente
da por nuestro Secretario Infrat. y sellada con el sello de nuestra Real chancilleria. Dada en la

...plona para todo este Reyno de Navarra

...Joseph de Zepeda

Por man.do de Su Mag.d su Reg.te en Cargos de Virey
y los de su Real Consejo en su nombre
Fran.co Ignacio
de Ayerra

Ayerra

Título de notario de Lucas de Riezu, 1745. Archivo Real y General de Navarra.





HELIPE

Menorca, de Cerdeña, de Cordoba, de Corcega, de Murcia, de Jaen, delos Algarbes de Algecira, de Gibraltar, de las
que de Borgoña, de Brabante, y de Milan, Conde de Flandes, Tirol, Rosellon, y Barzelona, Señor de Bizcaia, y de Moli-
suficiencia, y Servizios, que nos habeis hecho; y esperando que adelante lo Continuareis, deque habemos si
ntad y Voluntad, que desde aora para todos los dias de vra Vida, seais nro Escribano, y Notario pu.co y Real, en
nro Consejo, Alcaldes de nra Corte Maior, y otros qualesquier Juezes, y Jus.as Ordinarias, y oficiales de este dho
gan por nro escribano, y Notario pu.co y Real, y usen con vos cerca deldho Ofizio en todo lo tocante, y s
chos Recudan, y agan Recudir con todos los dros. Salarios, provechos, y otras Cosas al dho Ofizio tocant.
ertades, exempziones, prerrogatibas, è ynmunidades, que por Razon del dho Ofizio, os deben ser
e todas las es.ras Poderes, obligaz.s testamentos, y otras qualesquier es.ras y demas instrumentos, y au.
a, mes, y año, Lugar, y testi.s que à ello fuexen pres.tes, signados de vro Signo, tal como este Que
fuera deel, con tocantes, y es.ras firmadas de es.no pu.co y Real, y por hevitar los perjuizios, fraudes, Co
ais Contrato alguno, que interponga Juram.to in fee por donde Lego ... se Someta ala Juris-
zio, y no useis mas deel, y perdais la mitad de vros Vienes, y sea la tercera parte para el Denuncia-
y a dho; Pero en los que Rezibiereis tocantes à Rentas de Iglesias, y Pelados ecl.cos y Clerigos, y en las
con que no aiais Resumido Corona, y si la hubiereis Resumido, o Resumiereis, aiais perdido el
biz Juramento, en forma de dro. de que bien, y fielmente husareis deldho Ofizio, y hareis y Rezibi-
s, y nodos Rezibireis en nota, y en cada un año de vras notas, autos y escrituras pu.cas que Rezibiereis
resadas. si Supieren Escribir, y sino alos testi.s ante quien las otorgaren, y las pondreis en publica
Comprobadas y Correjidas con sus Originales, de la manera, que ante vos pasaren las dareis alas par-
l quatro tanto, y Guardareis nros dros. Rs., y tam.n el Secreto de lo que os fuere mandado, y si alguna
reis à nro Visorrey, Regente, y los de nuestro Real Consejo, luego que à vra noticia llegare; y todo lo
Subdito nro, y oficial Real debe, y es obligado; En testimonio delo qual mandamos dar la pnte,
de Nabarra, Refrendada por nro Secretario infraes.to, y Sellada con el Sello de nra Real Chanzilleria

El Conde de Maceda

Por man.do de Su Mag.d su Virrey
Reg.te y los de su R.l Cons.o en su nombre
Fran.co Ignacio
Ayerra

Ayerra

ezu Natural de la Ciudad de Pamplona

Certificación de Ramón de Oscáriz, rey de armas, con el escudo del valle de Roncal, 1572. Archivo Real y General de Navarra.



cos. En los extremos inferiores están pintados dos escudos del Carmen Descalzo con rocallas. A los pies de ambas composiciones, aparece la siguiente leyenda: «*Don Joseph de Berbegal Maza de Lizana; Ayudante Mayor de la Plaza de Pamplona; lo Delineó y Escribió a Devoción de San Joachim (a Devoción de Santa Ana, en el otro) y Echo por Dirección de los Religiosos Carmelitas Descalzos del Colegio de Santa Ana, Siendo Rector el Padre Fray Juachin de San Miguel y Leoz, en Pamplona a 21 de agosto año de 1746*»[62].

Por lo que respecta a los títulos de notarios, se trata de un tema sin estudiar, por lo que trataremos de hacer unas brevísimas consideraciones en base a los que hemos podido manejar en el Archivo General de Navarra[63]. En todos los casos encontramos el ornato rolando la primera línea, que siempre coincide con el nombre del rey escrito a mayor tamaño que el resto del texto. Entre los adornos, aparecen, como en otros modelos caligráficos, pájaros de diferentes especies, caminando, con las alas recogidas o extendidas.

62. Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico», *Príncipe de Viana*, núm. 164, 1981, p. 876.
63. Archivo Real y General de Navarra. Títulos de notarios.



Ejecutoria de hidalguía de Felipe, Ana y María de Bernedo, de Bargota, 1667. Biblioteca Nacional.

Los títulos de Lope de Arregui, de Lecumberri y de Miguel de Lanz, de Huarte, ofrecen un esquema sencillo dentro de esos parámetros. Con un despliegue ornamental en las iniciales del Don y Felipe, encontramos los títulos de Martín de Lesaca, de Pamplona (1665) y Juan de Labiano, de Barasoain (1670), en los que se incorporan dinámicos pavos reales. A veces, los pájaros picotean hierbas y flores y la fantasía en su diseño se hace bien patente (Francisco Serrano, de Pamplona (1688) y Juan Bautista Ortiz (1692). El color tomará protagonismo con la fase de la cultura barroca más exaltada, como se puede comprobar en el de Francisco Arrastia (1696), o también un único pájaro en el *íncipit* (Juan Antonio Mañeru, 1700). Algunos incorporan en la cabecera bien una doble águila (José Begué, 1700 o José Galarza, 1743), una especie de gran tarjetón sostenido por ángeles, cual si de un retablo se tratara (Miguel Sarasa, 1710), o un pabellón de tipo rococó (Matías Gaviria, 1750). Entre los que llaman la atención figuran los que construyen las letras de la primera línea con animales, fundamentalmente peces, reptiles, gusanos y serpientes (Martín Antonio Mina, 1727 o Juan Crisóstomo Navascués, 1729) o los que explayan una llamativa cenefa que parece una selva con dinámicos animales en competición de carreras: conejos, pájaros, zorros, leones y águilas (Lucas Riezu, 1745; Nicolás Echeverría, 1745 y Joaquín Beunza, 1753). En el de Joaquín Conchillos (1759) se incorpora un retrato masculino dentro de la O de la palabra Don, mientras que el de Vicente Larumbe compone las letras del rey con balaustres, cabezas con bustos alados y dinámicos roleos vegetales.

En lo referente a la heráldica, hay que señalar que los escudos constituyen un capítulo importantísimo en el mundo del diseño. Sin embargo, apenas conocemos los dibujos destinados a los emblemas heráldicos destinados a labrarse en piedra, esculpirse en madera, pintarse en tablas o lienzos, estamparse en grabados o servir de ilustración en las ejecutorias de hidalguía y a los mismísimos Libros de Armería del Reino. De estos últimos, se conserva el realizado por Juan de Landa, familiar del Santo Oficio, afamado pintor, dibujante y miniaturista, que fue rey de armas desde 1595 y falleció en 1613[64]. Un ejemplo del nombramiento de uno de los pintores que ostentaron el título de rey de armas del reino de Navarra, es el de Ramón de Oscáriz, que lo obtuvo en 1577, mediante nombramiento real. Entre sus obligaciones figuraban la custodia de los libros de armería o armoriales, así como expedir títulos de hidalguía a petición de los interesados, por un salario anual fijo de treinta ducados



Escudo pintado sobre pergamino en la ejecutoria de higalguía de Miguel de Iriarte, 1738. Archivo de las Benedictinas de Corella.

64. Echeverría Goñi, P. L., «Pintura», *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 319-323.

Dibujo con jeroglífico para las honras fúnebres de Bárbara de Braganza en Pamplona (1758). Archivo Municipal de Pamplona.



que por una cédula real de 1571 se aumentó en diez ducados por vía de ayuda. Por tratarse de un oficio real debía asistir a las recepciones que los virreyes y gobernantes hiciesen al monarca[65].

En los grabados calcográficos con motivos heráldicos, muchos de ellos debieron ser dibujados por los que los rubrican, generalmente los mismos plateros o calcógrafos que abrieron sus planchas. Sirvan de ejemplo los de las localidades de Cascante –Jerónimo o Teresa Agüesca–, Puente la Reina –José Ezpetillo– y Pamplona –Joaquín Ballester– o los de diferentes linajes o personajes, como el del conde de Gages –Manuel Beramendi–, el de Pedro Gregorio Echenique –José Lamarca–, o la familia roncalesa de Uztárroz de los Dronda –dibujado por José Gabriel Lafuente–[66].

En los contratos para la ejecución de piedras armeras, se suele aludir a un dibujo, generalmente presentado por la parte contratante al cantero o escultor. El tema de los dibujos de las ejecutorias nobiliarias apenas ha sido estudiado y, en muchos casos, no debió contar con diseño preparatorio, sino que el dibujante o pintor procedería directamente con la página ilustrada que serviría de obra definitiva.

65. *Ibid.*, p. 312.
66. Fernández Gracia, R., «Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores», *Artigrama*, núm. 32, 2017, pp. 124, 125 y 136.



Pareja de elefantes en un emblema de las exequias de Bárbara de Braganza en 1758. Foto Archivo Municipal de Pamplona.

LOS JEROGLÍFICOS FUNERARIOS PAMPLONESES: DIBUJO PREPARATORIO Y RESULTADO FINAL A LA VEZ

Conserva el Archivo Municipal de Pamplona un conjunto de 101 «jeroglíficos», pintados sobre papel con un tamaño medio de 60 x 45 cm. Todos ellos fueron destinados al *ornatus* del catafalco funerario real en la catedral de Pamplona que, como es sabido, se recubría de bayetas negras y se alumbraba con cientos de velas. Los jeroglíficos se ideaban *ad hoc*, dotando a la máquina funeraria de un gran contenido simbólico e ideológico. Corresponden a cuatro series de emblemas simbólicos, que formaron parte de los túmulos de Felipe V, Bárbara de Braganza, Isabel de Farnesio y Carlos III. Por su rareza, el conjunto resulta de una sobresaliente importancia, si se tiene en cuenta que, en la Monarquía Hispánica, la práctica totalidad de los originales no se han conservado.

Emblema presidido por el sol para los funerales de Isabel de Farnesio en Pamplona, 1766. Archivo Municipal de Pamplona.



BENEBOLENCIA.

TODO EL MUNDO, CON RAZON
AMA À PHEBO LUMINOSO,
POR QUE REPARTE GARVOSO
SUS LUCES, SIN DISTINCION.
ASSI FUE EL GRAN CORAZON
DE YSABEL EN SU INFLUENCIA
AMADA FUÈ, SIN VIOLENCIA
CON QUE ES MEDIDA AJUSTADA,
QUE PUES DE TODOS FUÈ AMADA
LLOREN OY TODOS SU AUSENCIA.



DOLOR.

EL PECHO DE DOLOR BAÑA
LA CRUELDAD DE ATROPOS FIERA
PUES SU TAJANTE GUADAÑA
CORTA LA VITAL CARRERA,
Á YSABEL REYNA DE ESPAÑA.

Emblema con niño y serpiente para las exequias de Isabel de Farnesio en Pamplona, 1766. Archivo Municipal de Pamplona.

Tras su restauración y digitalización, fueron estudiados por J. L. Molins y J. Azanza[67]. Al respecto, hay que recordar que la serie únicamente admite relación y comparación con los jeroglíficos policromados de la pira funeraria de Santa Prisca de Taxco en México, y con las dos series de jeroglíficos florentinos encargados por los Médicis para los funerales de Felipe II y Margarita de Austria en la ciudad del río Arno.

Al igual que en otras regiones y reinos fueron elaborados por destacados clérigos y juristas familiarizados con la literatura emblemática. Siempre insistían en un triple mensaje, con referencias al poder de la muerte, las virtudes del monarca como garantía de la vida eterna y la legitimidad dinástica, que estaba garantizada por el sucesor en el trono. No estaba ausente en algunos de ellos el dolor por la pérdida del monarca entre sus súbditos pamploneses y navarros, para lo que recurrían una y otra vez a los signos de identidad de la ciudad, como los escudos heráldicos, el río Arga o el recinto amurallado de la capital navarra. En numerosos casos el punto de inspiración radica en los conocidos autores de la materia como Alciato, Ripa, Borja, Sebastián de Covarrubias, Saavedra Fajardo o Juan de Horozco.

UNA CARICATURA

Si bien no se trata de una obra hecha en Navarra, lo fue para un notable navarro. Se trata de la caricatura hecha para don Antonio Escudero y Muro (1690-1770), que llegó a ser Gran Prior de la Orden de Jerusalén en Navarra, comandante de la escuadra de Barlovento de Felipe V y Mayordomo, en Roma, de Jacobo III, pretendiente al trono de Inglaterra. Arrese realizó un bosquejo biográfico del personaje tomando datos, según escribe, de un trabajo dedicado a su antepasado por don Miguel Escudero y Arévalo[68]. Don Antonio nació en Corella en 1690, vistió el hábito de Malta tempranamente, en 1701, y profesó en aquella Orden en 1707, a la que sirvió militarmente. En 1716, se le otorgó la encomienda de Leache y posteriormente otras, al poco tiempo pasó a servir a la armada española, realizando acciones valerosas en 1718 en aguas sicilianas. En 1719 ascendió a capitán de fragata, en 1721 de navío y en 1726 se le otorgó el mando de la Escuadra de Barlovento, encargándose de reprimir el contrabando en las Antillas. En 1740, con motivo de la Guerra de Sucesión austriaca, recibió orden de armar en Malta sus buques en corso contra los ingleses, pero como la Orden de San Juan mantenía una postura contraria a la del rey de España, no pudo obedecer y fue relevado de su cargo.

En 1741 fue nombrado Gran Prior de la Orden de San Juan en Navarra y, poco después, Almirante de la Escuadra de Malta. Por aquel tiempo, en las luchas de Jacobo III por apoderarse del trono inglés, la Orden de Malta ayudó al pretendiente y don Antonio intervino con su escuadra a tal fin, llegando a ser nombrado su mayordomo, cargo en el que estuvo hasta 1766, en que murió Jacobo Stuard. Don Antonio murió en 1770, con ochenta años. En Malta se le dedicó un monumento funerario a su memoria, del que se conserva dibujo coetáneo.



Caricatura de don Antonio Escudero y Muro, realizada en Roma en 1749 por Pier Leone Ghezzi. British Museum.

El autor de la caricatura, datada en 1749, de don Antonio es Pier Leone Ghezzi (1674-1755), un afamado pintor italiano, autor de numerosos retratos oficiales de la Roma de su época y yerno del pintor Carlo Maratta. Su mayor fama la debe a sus numerosas caricaturas de personajes de todo tipo que hizo en la Roma de su tiempo, entre las que encontramos a destacados prelados, nobles, artistas, peregrinos y visitantes de la Ciudad Eterna. En todas ellas, tal y como recomendaba Bernini, se exageran, con habilidad, los rasgos físicos de las caras de los personajes. El British Museum conserva un álbum que ingresó en sus colecciones en 1859, que contiene muchísimas caricaturas de Ghezzi. Éste, pese a su posición social, no desdeñaba retratar a los visitantes de Roma, por un módico precio. Una de las caricaturas es la de don Antonio Escudero[69].

67. Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento, 2005.

68. Arrese, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 192-194.

69. Fernández Gracia, R., «La primera caricatura a un navarro», *Diario de Navarra*, 4 de febrero de 2015, p. 71.

Plano del proyecto que se a formado para construir Bodegas Lagos y Graneros en la villa de Artajona para recojer y depositar los Frutos provenientes de los diesmos pertenecientes al Iltre Señor Prior y Cavildos de la Real Casa de Roncesvalles y de Artajona

Descripcion del Plano.

A. Plan de la Bodega en donde se pueden colocar treinta cubas

B. Puesto para colocar los cubos para la reparticion del vino perteneciente al cavildo de Artajona.

C. Puesto para tener los utiles para el beneficio del vino y otros.

D. Patio para depositar la Brisca

E. Patio y casa de Adan.

F. Casa y patio de Ganuza.

G. Pozo para el uso de las Bodegas y otros menesteres.

H. Perfil tomado sobre la linea punteada T

I. Posito para dar color al vino destinado para Roncesvalles.

J. Prensas rinconeras

L. Lago para Roncesvalles

M. Puesto à donde se devera echar la uba para la reparticion.

N. Cuarto para tomar cuenta de la parte que corresponde à Roncesvalles

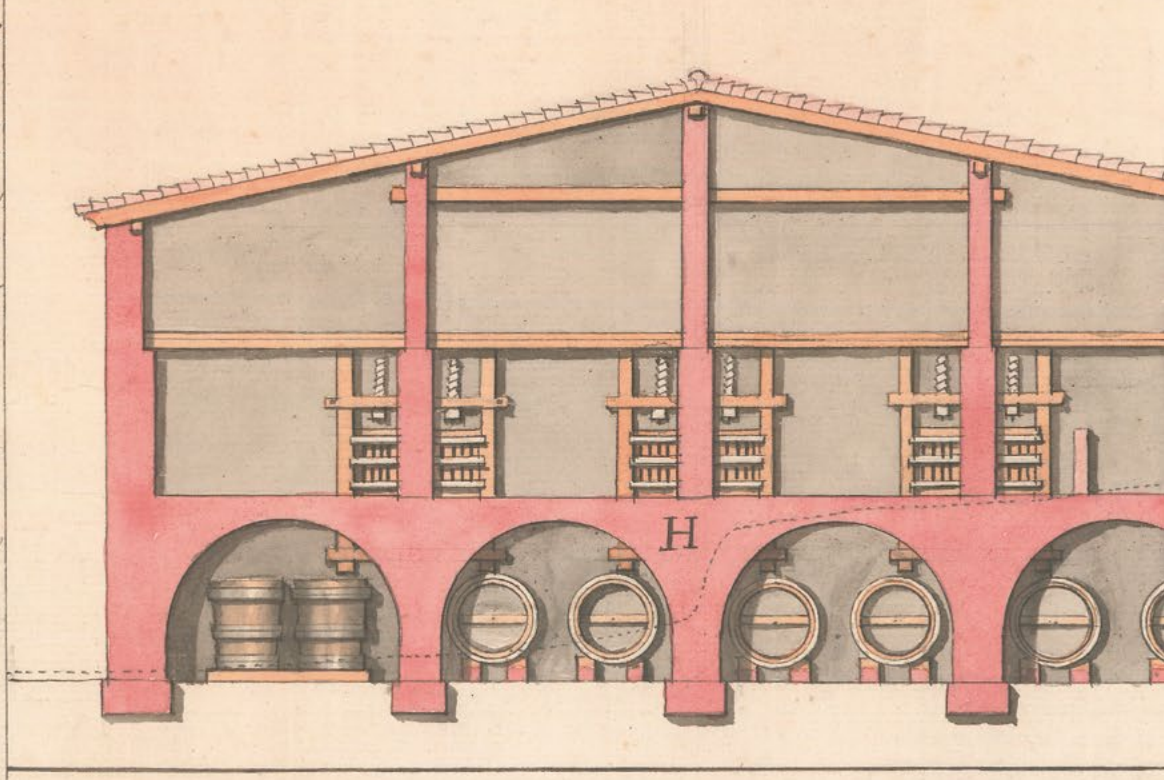
O. Posito para dar color al vino destinado para Artajona.

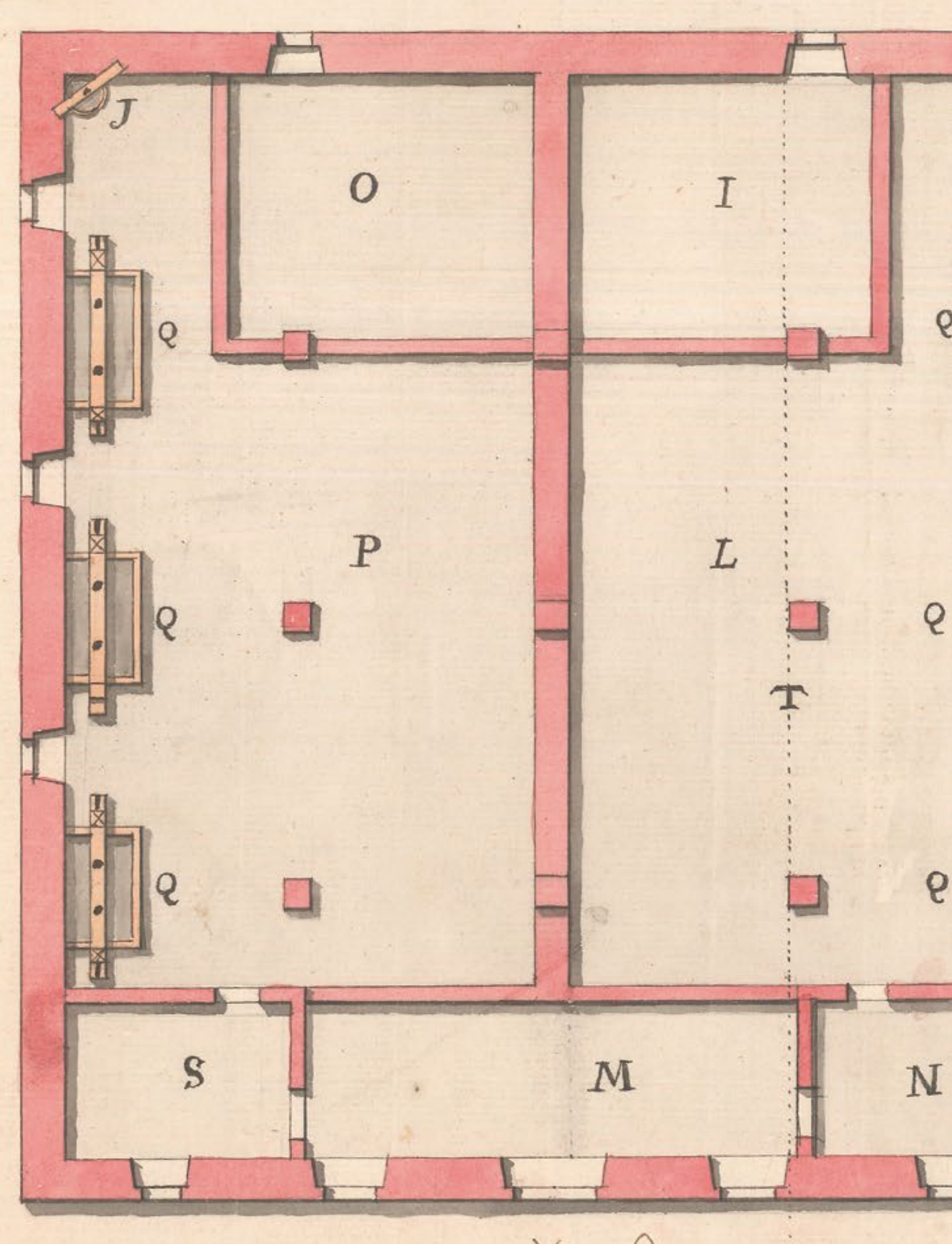
P. Lago para Artajona.

Q. Las prensas de ambos Lagos

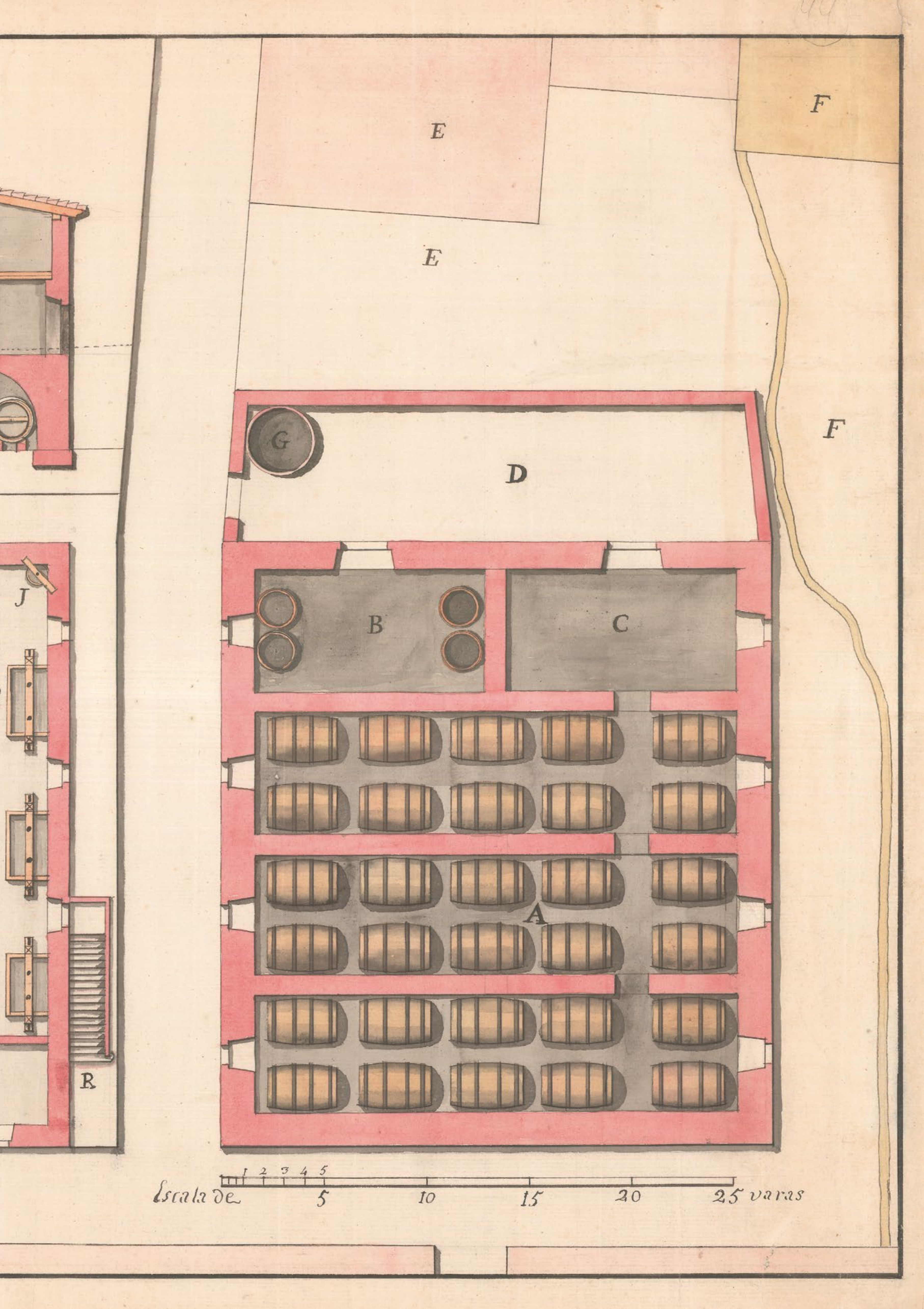
R. Escalera para el Granero.

S. Cuarto para tomar cuenta de la parte que corresponde à los de Artajona.





Antonio Rubio: [illegible]


E
E
F
F
G
D
J
B
C
A
R
1 2 3 4 5
Escala de 5 10 15 20 25 varas

LA CATALOGACIÓN Y ESTUDIO DE ESTA RECOPILACIÓN DE DIBUJOS

Ricardo Fernández Gracia

La presente recopilación de dibujos no constituye, en sí, un *corpus* de dibujo navarro desde 1500 a 1800, porque algunos han quedado fuera, ora por la escasa significación o por el carácter repetitivo. Sin embargo, no nos queda duda de que constituye, a día de hoy, el gran compendio de los mismos. Gran parte proviene de los fondos de los protocolos notariales, seguido de los tribunales reales del Archivo Real y General de Navarra y de los procesos de jurisdicción eclesiástica del Archivo Diocesano de Pamplona. Ese origen deja bien claro la realización de los mismos con el fin de garantizar unos proyectos, junto a las escrituras notariales que, en un momento determinado, podían servir de prueba ante unas desavenencias entre las partes contratantes.

Particular importancia merecen todos los custodiados en el Archivo Municipal de Pamplona. Da impresión de que la corporación municipal pamplonesa tuvo un especial cuidado en la conservación de sus proyectos, tanto los correspondientes a sus edificios, como los de instituciones en las que ejercía su patronato, especialmente lo referente a la capilla de San Fermín. En uno de los casos, hemos podido documentar el cuidado que pusieron los regidores pamploneses en la conservación del proyecto dibujado. Concretamente, en 1767, cuando el maestro establecido en Madrid y requerido desde Pamplona, Pablo Ramírez de Arellano, trabajó en el plan del alcantarillado de la ciudad, se le exigieron dos copias del plan, una para el archivo de la capital pamplonesa y otra para mostrar a los que se presentasen para su adjudicación.

Pocos son los que pertenecen a archivos o colecciones particulares. El número de estos últimos se ha de ir engrosando, conforme los fondos de muchos de los acervos documentales de la nobleza navarra se vayan estudiando y conociendo.

La organización del presente *corpus* se ha realizado con dos criterios básicos de ordenación, los correspondientes al siglo XVI y los que se fechan en los siglos XVII-XVIII. En cada bloque se han distribuido las piezas con un sencillísimo organigrama: arquitectura religiosa y civil, señorial, doméstica y militar, los géneros escultóricos y las artes suntuarias. El haber optado por otras divisiones, como la agrupación de las obras del Manierismo escultórico o la arquitectura clasicista de las primeras décadas del siglo XVII, complicaba todo muchísimo, habida cuenta de su extensión hasta diferentes momentos del siglo XVII.

En el índice de esta publicación se puede ver la distribución de los dibujos que, por lo general, siguen un orden cronológico. Sin embargo, cuando se han agrupado varios se han ubicado según la fecha del primero de ellos, en la mayor parte de los casos. Hay que advertir también que, cuando un conjunto es lo suficientemente importante por sí mismo, como ocurre con los proyectos para la construcción de la fachada de la catedral de Pamplona, se han colocado todos ellos en torno a las fechas de la mayor parte de los mismos, en aras a no perder la unidad del grupo.

Para la catalogación de los dibujos se ha seguido una ficha común, en donde se anotan los datos fundamentales histórico-artísticos, de tipo técnico y el origen de las piezas. Hay algunas que no ha sido posible localizarlas a día de hoy, pero debido a su importancia se han reproducido en base a fotografías antiguas, como las cubiertas de la parroquia de San Miguel de Estella, la pintura del ático del retablo de Ablitas o la sillería de Sesma. Con harto sentimiento, no se ha podido hacer lo mismo con otras cuyo paradero ha sido imposible de localizar y no contar con fotografías de cierta calidad, como la torre de la mencionada parroquia estellesa.

En la mayor parte de los casos, se ha logrado aportar la cronología exacta de la pieza, así como su autor, al que se ha intentado por todos los medios encuadrar en su cronología exacta, ya sea de nacimiento y muerte o de actividad. De algunos maestros, por fin se ha logrado centrarlos en su cronología vital, lo que no es poco y ha de evitar en lo sucesivo atribuciones imposibles o actividad más allá de su óbito. En cuanto al soporte y técnica, se han anotado, siempre que ha sido posible, cuatro aspectos, dos que afectan al primero: tipo

de papel y filigrana y otros dos en referencia al segundo: tintas, aguadas y la utilización de la regla y el compás junto a la mano alzada.

A las dimensiones en centímetros, en altura por anchura, se añade si figura el pitipié o la escala, de ordinario en medidas del reino de Navarra. Las inscripciones se han copiado tal y como están, sin desarrollarlas ni actualizarlas, separando con una doble barra la ubicación de las mismas o su razón de ser el dibujo. Las líneas se han partido con una barra simple. En algunos casos concretos, cuando los autores lo han estimado oportuno, se ha hecho constar los distintos motivos de las mismas, por ejemplo, el plano iconográfico de un retablo romanista o una presa, obra pública o de hidráulica del siglo XVIII. En estos últimos casos, la extensión de las mismas ha hecho aconsejable, la transcripción sólo de aquellas partes más importantes o significativas de ellas. Por las mismas razones, cuando las inscripciones de los reversos aportaban datos significativos, se han incorporado, no así cuando eran meras diligencias notariales o procesales.

Por lo que respecta al origen de las piezas, en el caso de los conservados en el Archivo Real y General de Navarra, por conformar una sección propia -Cartografía / Iconografía-, sólo se ha hecho constar el número de la misma. De ordinario el autor de la ficha correspondiente hace alusión en su texto al origen del dibujo: protocolos notariales, tribunales reales u otras secciones del archivo. En lo que se refiere a los protocolos conservados en Tudela, se cita la notaría y el notario y de los provenientes del resto de los archivos -Colegiata de Roncesvalles o archivos municipales-, se proporcionan las signaturas correspondientes, tengan o no sección particular.

Para la realización de los comentarios propiamente dichos, sus autores siempre que lo han estimado oportuno, han manejado documentación inédita en mayor o menor medida, en aras a que las consideraciones y reflexiones sobre la pieza hayan quedado cuanto más cerradas mejor.

Metodológicamente, nos planteamos desde el principio realizar una gran monografía sobre el tema, lo que obligaba a que fuesen sus encargados los historiadores del arte y archiveros, que conocen las obras a que dieron lugar los diseños y proyectos. La arquitectura renacentista, las obras de arquitectura señorial y doméstica, los retablos en sus diferentes épocas, las artes suntuarias, etc., han sido objeto de estudio por especialistas que, como nadie, podían realizar las fichas y comentarios de los dibujos. Con el encargo, por estas razones, se ha intentado evitar también repeticiones innecesarias en cuanto a biografías, tipologías artísticas y de análisis formal. En aras a conformar un proyecto unitario, todos los dibujos o conjuntos tienen la misma extensión de comentario y un número concreto de referencias documentales y bibliográficas, si bien las fichas catalográficas son tantas como dibujos reproducidos.

Ni que decir tiene que aquellos conjuntos de dibujo ya estudiados como el de los *Anales e Investigaciones* del padre Moret[1], en su edición dieciochesca, o el libro de los dibujos de los plateros[2], se han referenciado con unos contadísimos ejemplos, a modo de muestra, puesto que cuentan con monografías específicas. En el caso de los jeroglíficos de las exequias fúnebres sufragadas por el regimiento pamplonés, se consideró que al no constituir unos proyectos en sí mismos[3], sino resultado para exhibir en aquellos festejos relacionados con la monarquía, se han obviado. Otro tanto ocurre con los proyectos de la traída de aguas a la capital navarra, tema de una exposición, en la que se mostraron los dibujos de los distintos planes desde Gency a Ventura Rodríguez. La consulta de su catálogo resulta de obligada consulta para conocer el amplio conjunto de dibujos que se generó con tal motivo[4].

Otra cuestión que se desestimó desde el principio fue la de ilustrar el texto con fotografías de las obras proyectadas en los dibujos. Desde el punto de vista didáctico hubiese resultado harto interesante, pero, de un lado, las dimensiones del libro hubiesen resultado excesivas y, de otro, no queríamos sino centrarnos en la realidad de los dibujos propiamente dichos.

1. Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.

2. García Gaínza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991.

3. Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento, 2005.

4. Molins Mugueta, J. L., «En el II Centenario de la traída de aguas», *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona 1790-1990*, Pamplona, Ayuntamiento, 1990.

Diseño de abovedamientos nervados para la nave de una iglesia

Este proyecto arquitectónico, de autoría anónima y sin datar, fue hallado por los autores del *Catálogo monumental de Navarra* en el archivo parroquial de la iglesia de San Miguel de Estella y publicado en 1982, fotografía a partir de la que hemos realizado el estudio. Probablemente fue presentado como posible modelo para remodelar la nave central de la iglesia medieval estellesa de San Miguel en la década de 1530. El edificio tardorrománico, iniciado a fines del siglo XII, contaba con tres naves, más alta y ancha la central, de tres tramos cada una y cinco ábsides escalonados abiertos en batería a un amplio crucero, diferenciado en planta y asimétrico. Las obras prosiguieron durante el siglo XV en el tramo inacabado de los pies y se concluyeron por el crucero sur. El templo se cerró con bóvedas pétreas, empleando cuarto de esfera en los cinco ábsides semicirculares de la cabecera, y crucería simple en las naves laterales y brazos del transepto. Tras un fracasado intento de elevación de la nave mayor –como se sigue apreciando en los arranques conservados sobre la bóveda de la nave central del tramo de los pies, lo que llevó inicialmente a construir el gran contrafuerte adosado al arbotante meridional–, la referida nave fue cubierta con una techumbre lignaria, al igual que el espacio central del crucero.

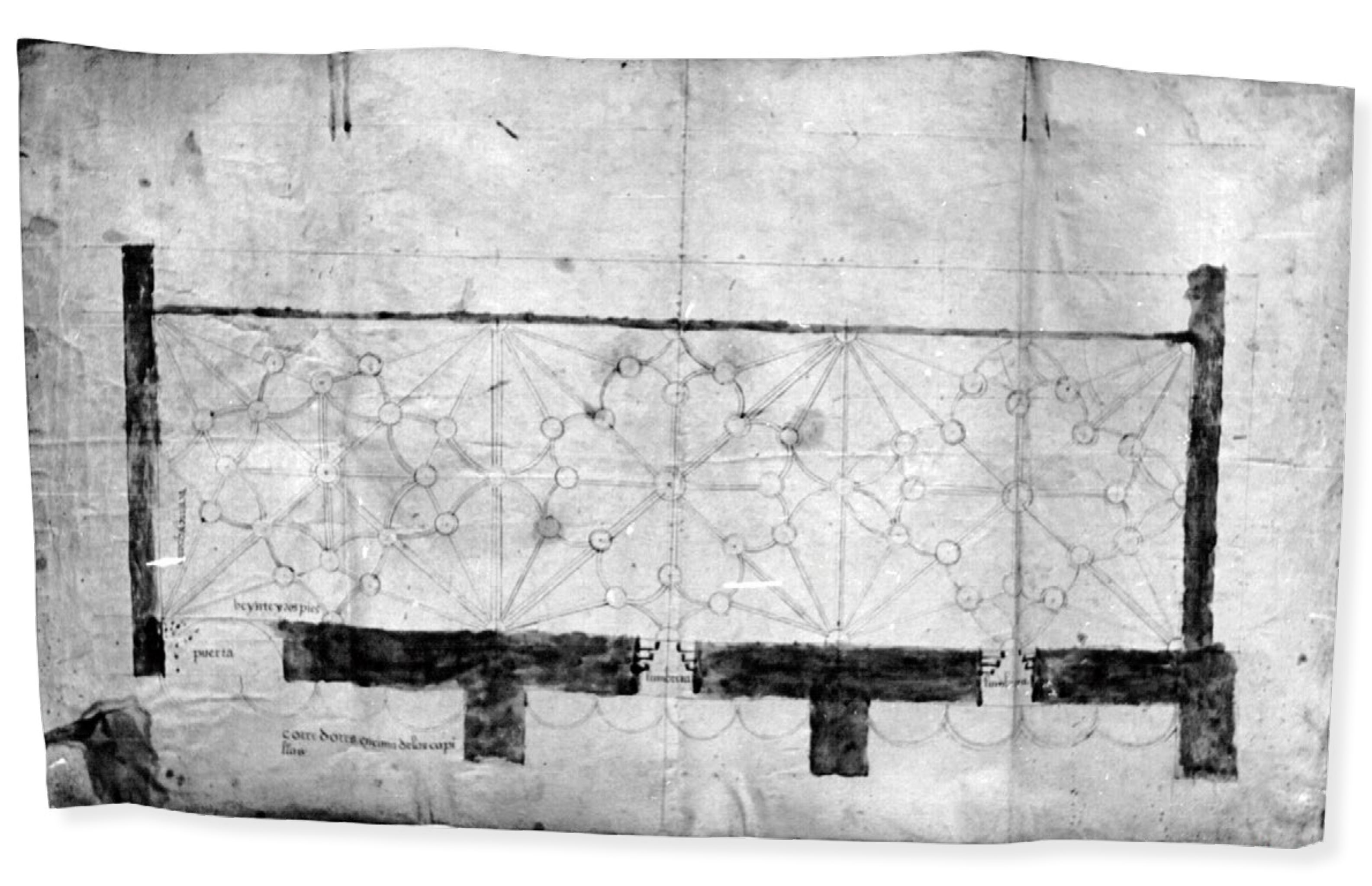
La traza objeto de estudio representa la nave de un templo de planta rectangular, con tres tramos de iguales dimensiones, de veintidós pies de largo y veinticuatro de ancho cada uno, según indica la inscripción realizada en la misma. Sobre cada uno de los tramos se delinean bóvedas de crucería formadas por nervios mixtilíneos que describen diferentes diseños nervados, separadas por arcos perpiaños moldurados. En la bóveda que cierra el lateral izquierdo se sigue un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, a lo que se suman otros nervios combados que enriquecen el diseño, tanto de flexión cóncava, que generan un octógono de lados curvos en torno a la clave polar, como de perfil convexo, que dibujan en los puntos medios del tramo pies de gallo simples. En la bóveda del tramo central, la solución originada a partir de los nervios cruceros se completa con el tendido de terceletes que no llegan a encontrarse, ya que de las claves en las que mueren estos nervios rectos y de aquellas colocadas sobre los diagonales, arrancan nervios curvos cóncavos y otros de perfil convexo en los puntos medios del tramo que generan pies de gallo simples. Finalmente, en la bóveda del lateral derecho se emplea este mismo modelo de cubrición, pero añadiendo otros nervios combados, que dan lugar a un diseño más complejo. En todos los casos se delinean las claves circulares de las bóvedas, tanto las principales de mayor tamaño como las secundarias, sin detallar la posible decoración figurada a labrar en las mismas.

Este modelo gráfico pudo ser facilitado, bien por los responsables de la iglesia parroquial de San Miguel, o por Juan de Aguirre, el maestro cantero que contrató la obra en junio de 1539, consistente en cubrir los tres tramos o *capillas* de la nave mayor y el espacio central del templo con bóvedas nervadas de ladrillo y yeso, hasta el presente cerrados con una techumbre de madera. Sin embargo, la muestra no fue seguida exactamente, ya que los abovedamientos representados son diferentes a los materializados en la cubierta que ha llegado hasta nuestros días.

Por otro lado, la disposición de uno de los muros perimetrales y los contrafuertes anexos al mismo, dibujados con un grosor mayor, sugieren el proyecto de remodelación de la nave lateral de un templo, en cuya pared exterior se trazan los vanos de iluminación identificados con una anotación como *lumbrera*, abriéndose en el tramo del extremo izquierdo la *puerta*. Sin embargo, en el templo estellés de San Miguel las puertas de acceso están dispuestas en el segundo tramo de las naves laterales y, además, el paramento superior de la nave central carece de ventanas. Finalmente, la parte exterior de dicha pared perimetral tiene dibujados una especie de semicírculos, bajo los que se ha escrito *corredores encima de las capillas*. Casualmente, la iglesia de San Miguel también cuenta con un pasadizo que recorre sus muros perimetrales y el hastial occidental, cubierto con bóveda de cañón apuntada trasversal al eje de las naves, comunicando dos escaleras de caracol embutidas en los ángulos del crucero, desde las que se accede a las partes altas de la construcción.

[María Josefa Tarifa Castilla]

García Gainza, M.ª C., Heredia Moreno, M. C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo monumental de Navarra, II*. Merindad de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982, p. 483.
Tarifa Castilla, M. J., «Entre la frontera del tardogótico y el renacimiento: intervenciones arquitectónicas del Quinientos en la iglesia de San Miguel de Estella», *Príncipe de Viana*, núm. 272, 2018, pp. 1240-1241.
Tarifa Castilla, M. J., «78. Diseño de la nave de una iglesia de tres tramos cubierta con bóvedas de crucería», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 334-336.



Diseño de abovedamientos nervados para la nave de una iglesia
FECHA: c. 1539.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Pergamino. Tinta. Regla y compás.
INSCRIPCIÓN: *beynte y dos pies // beynte y quatro // puerta // lumbrera // corredores encima de las capi / llas.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Parroquial de San Miguel de Estella. Actualmente no localizada.

Proyectos para capillas de patronato de Tudela

La mayor parte de los dibujos de arquitectura de los siglos de la Edad Moderna que han llegado hasta nuestros días custodiados en los archivos son plantas y alzados de edificios, fundamentalmente de carácter religioso frente a los de uso civil, residencial o administrativo, en los que se presta especial atención a la proyección de las cubiertas. Estas muestras realizadas sobre pergamino o papel revelaban el aspecto que presentaría la fábrica una vez concluida, complementando el contrato de la obra en el que se inscribían y del que formaban parte. Entre los miembros adinerados de alta clase social fue habitual hacerse con el patronato de capillas, principalmente de uso funerario, en iglesias parroquiales o conventos ligados tradicionalmente a sus familias, ya que, además de servir a fines piadosos, constituían una forma socialmente correcta de invertir sus bienes, al financiar su construcción, dotación artística y celebraciones litúrgicas desarrolladas en su interior, como ejemplifican a la perfección las dos trazas que analizamos a continuación.

En primer lugar, la planta de la capilla que los hermanos Miguel y Jerónimo Ruiz proporcionaron al maestro Francisco de Huarte, obrero de villa tudelano, para construir esta dependencia en la iglesia de San Juan de Tudela, que se guardó junto al condicionado rubricado en 1540. Representa una estancia rectangular cerrada por un complejo diseño de bóveda nervada elaborada a partir de diagonales, terceletes, ligaduras rectas y combados, en la que se dibujan claves vegetales, que enlaza en la zona del altar mediante dos trompas aveneradas dispuestas en las esquinas, a la que se suma una cornisa que recorre la parte superior del perímetro interior. La dependencia está delimitada por muros rectos trazados a regla, cuyo grosor ha sido coloreado con tinta de tonalidad grisácea, perforados por un vano de iluminación abierto en el lateral izquierdo y por el arco de ingreso en el lado derecho. Para asegurar que la fábrica se acometía de acuerdo a la muestra presentada, ésta fue firmada en la parte inferior por uno de los promotores del proyecto, Miguel Ruiz, además de por el maestro que contrató la edificación, Francisco de Huarte, y por otro artista denominado maestre Francisco. En el reverso del papel se delineó el alzado del arco de embocadura a la capilla, que según refiere el condicionado debía labrarse *al romano*, siendo ésta una de las primeras referencias en la documentación navarra alusiva al uso del nuevo lenguaje ornamental renacentista.

El segundo ejemplo que nos ocupa muestra el proyecto de reconstrucción de la capilla que ostentaba en patronato la señora de Fontellas, Ana de Añues y Mauleón, en la iglesia del convento medieval de San Francisco de Tudela, y que contrató en 1584 el obrero de villa Juan de Urtaza, como indica la inscripción de la parte superior. Por tanto, fue la promotora de la empresa edilicia la que proporcionó el diseño gráfico según el cual se debía acometer la capilla, el cual fue adjuntado al contrato, quedando rubricado por el notario que protocolizó la escritura, ya que tras su conclusión se comprobaría si la fábrica se había realizado de acuerdo al mismo. Como en el caso anterior, desconocemos la autoría de la traza, ya que en la mayor parte de las ocasiones los edificios navarros los ejecutaron maestros siguiendo el proyecto gráfico ideado por otros aventajados artífices que tenían la habilidad de trazar.

La traza de la capilla de la señora de Fontellas recoge en el mismo proyecto una doble solución conjunta. Por un lado, la planta de la capilla rectangular, reforzada en sus esquinas por contrafuertes dispuestos en diagonal y cerrada con una bóveda de crucería de diseño muy elaborado, formado por diagonales, terceletes, ligaduras rectas y combados, en cuya intersección se han delineado claves circulares lisas. Estas nervaduras arrancan que los enjarjes dispuestos en las esquinas y en los puntos medios del tramo, bajo los que se ha dibujado una línea recta en todo el perímetro interior de la estancia, probablemente en alusión a la moldura que debía recorrer la parte alta de los muros, según refiere el condicionado de la obra. Por otro, se proyecta el alzado, en representación abatida, de un arco de medio punto, recorrido en su interior por una sencilla moldura.

Tanto la iglesia de San Juan Bautista como el convento franciscano de Tudela fueron derribados en la primera mitad del siglo XIX, por lo que estas trazas constituyen al presente el único testimonio gráfico que permite aproximarnos al aspecto que presentaron estas capillas en el Quinientos.

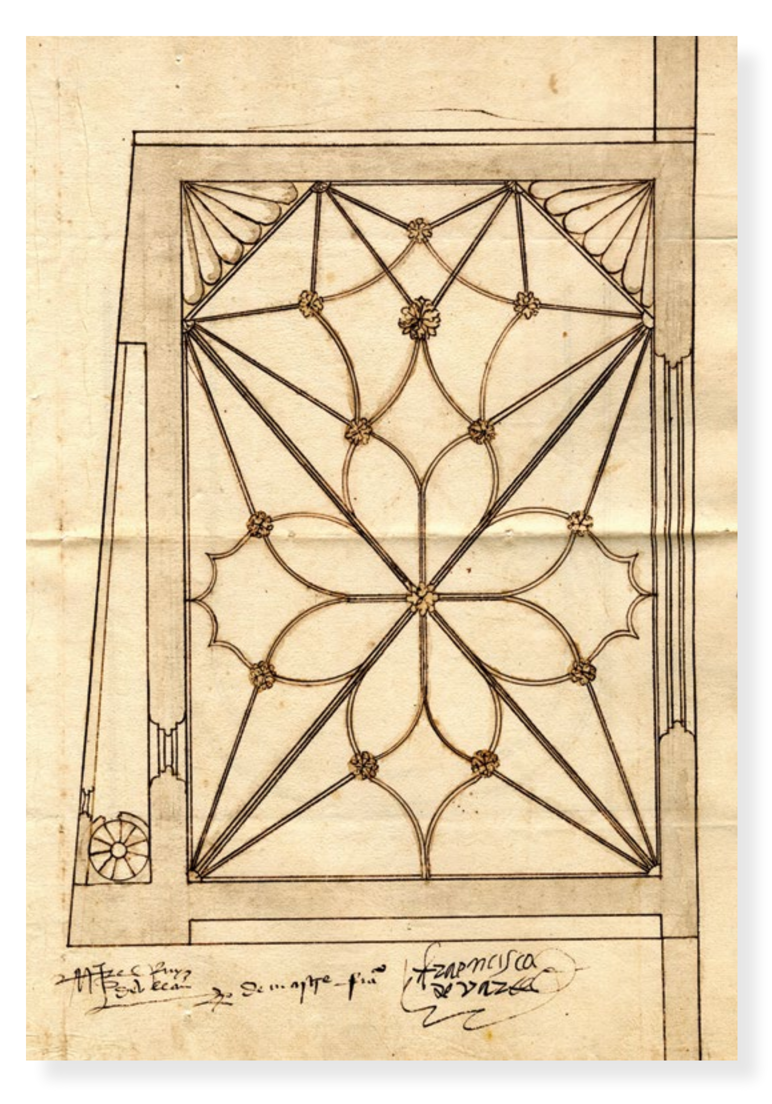
[María Josefa Tarifa Castilla]

TARIFA CASTILLA, M. J., «Iglesias parroquiales de Tudela desaparecidas», *Príncipe de Viana*, núm. 234, 2005, pp. 20-23, 44-45.

TARIFA CASTILLA, M. J., «Intervenciones arquitectónicas renacentistas acometidas en los conventos medievales de Tudela», *Príncipe de Viana*, núm. 242, 2007, pp. 824-825, 845-846.

TARIFA CASTILLA, M. J., «82. Proyecto para la construcción de la capilla de la familia Ruiz en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Tudela (Navarra), y alzado de la puerta de ingreso a la misma», en J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 350-354.

TARIFA CASTILLA, M. J., «165. Proyecto para la construcción de la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela (Navarra)», en J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 623-626.



Planta de la capilla de la familia Ruiz en la parroquia de San Juan Bautista de Tudela

FECHA: 1540.

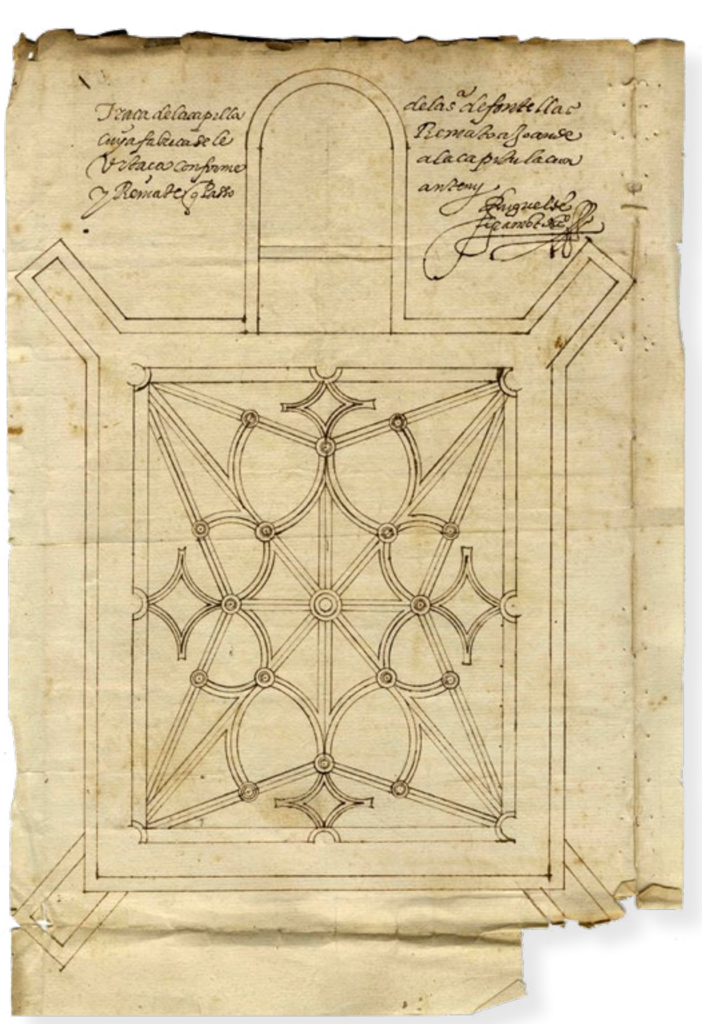
AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón, aguada gris y amarilla. Regla y compás.

DIMENSIONES: 36 x 29,6 cm.

INSCRIPCIÓN: *Miguel Ruyz / de Ullan // De maestre Fco // Francisco / de Uarte.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Tudela, Pedro de Sadaba, 1540.



Proyecto de la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela

FECHA: 1584.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: carro de dos ruedas. Tinta marrón. Regla y compás.

MEDIDAS: 33,4 x 23 cm.

INSCRIPCIÓN: *Traça de la capilla / de la Sª de Fontellas / cuya fabrica se le / remato a Joan de / Urtaça conforme / a la capitulacion / y remate que passo / ante my / Miguel de Agramont escrº.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Tudela, Miguel de Agramont, 1584, f. 175v.

Traza de la cabecera y crucero de la parroquia de la Invención de la Santa Cruz de Aguilar de Codés

Los dibujos no sólo eran entendidos como el modelo a seguir por parte del maestro que se adjudicaba la obra, sino que también tenían un uso y una función como aval de calidad de la fábrica a ejecutar, lo que motivaba su inclusión en las escrituras rubricadas ante notario, adquiriendo además un valor contractual. No obstante, estas trazas, o en su defecto duplicados de las mismas, fueron extraídas en ocasiones del condicionado, principalmente para exhibirlas en los procesos judiciales cuando surgían discrepancias entre las partes contratantes o dudas con respecto a la alteración del proyecto original, como es el caso que nos ocupa.

El diseño gráfico objeto de estudio fue elaborado por el maestro vizcaíno Jorge de Olate con objeto de acometer él mismo a partir de 1546 la ampliación del templo parroquial medieval de Aguilar de Codés por el espacio de la cabecera, tal y como refiere la inscripción anotada en el reverso de la traza. Según recoge el contrato, la intervención arquitectónica dotaría a la iglesia de una cabecera poligonal y un crucero de brazos poco profundos cerrados a la misma altura por encima del nivel de la bóveda de la nave, quedando recorrida en la parte superior de los muros perimetrales por un entablamento. Por su parte, la sacristía, adosada al lateral de la Epístola, contaría con una puerta de acceso desde el interior del templo y una ventana para la correspondiente iluminación de la estancia.

Desde 1552 la continuación de la fábrica corrió a cargo de los canteros vizcaínos Cristóbal de Zúñiga y Juan de Lameaja, quienes una vez concluida la obra reclamaron el pago de la misma, en la que habían introducido algunas mejoras, como el aumento del grosor de los muros para soportar mejor el empuje de las bóvedas. Dichas modificaciones provocaron la desconfianza entre los promotores de la empresa edilicia, al considerar que no habían seguido el proyecto originario. Este desacuerdo provocó que Zúñiga y Lameaja incoasen un pleito ante los tribunales reales navarros en 1567 en el que presentaron la traza, con objeto de ratificar la fidelidad a la misma en el trabajo realizado, asegurando que era la facilitada por Olate, a pesar de que no estaba firmada, la cual siempre se había guardado en el libro de visita de la iglesia. Finalmente, la sentencia judicial dictada en 1570 ordenó al cabildo parroquial pagar a Zúñiga y Lameaja los 3.029 ducados en que fue tasada la obra, incluidas las reformas.

La planta reproduce una cabecera poligonal de tres paños, a la que sucede un amplio crucero rectangular, con el espacio central cuadrado y estrechos brazos cortos, y una sacristía rectangular adosada al lateral derecho, espacios todos ellos cerrados con bóvedas de crucería de diferentes diseños, en las que se dibujan claves circulares lisas, y con muros perimetrales reforzados por contrafuertes dispuestos en diagonal. La sacristía se cubre con una bóveda de crucería formada por cruceros y terceletes que se prolongan hasta los puntos medios de los lados largos, generando la forma de un rombo en torno a la clave principal. Los brazos del transepto presentan terceletes, ligaduras rectas y combados, mientras que el presbiterio cuenta con terceletes y combados.

Destaca por su complejidad la bóveda que cierra el tramo central del crucero, en la que se delinean diagonales, terceletes que no llegan a encontrarse, ligaduras retas y combados. Este ejemplo es idéntico a la bóveda dispuesta sobre el espacio central del crucero de la entonces iglesia colegial de Santa María la Redonda de Logroño, en el que estaba trabajando a comienzos de la década de 1540 Juan de Acha, uno de los maestros que presentó una propuesta de traza en la subasta del templo navarro en 1546, solución nervada que nuevamente fue materializada sobre uno de los tramos del ala norte del claustro de la catedral de Calahorra. Estas coincidencias de diseños abovedados revelan, por un lado, la difusión de ciertos modelos que responden al gusto que los promotores mostraron por los mismos hasta fechas muy avanzadas del Quinientos, así como a la reutilización de estos dibujos por parte de los maestros que estaban al frente de las fábricas.

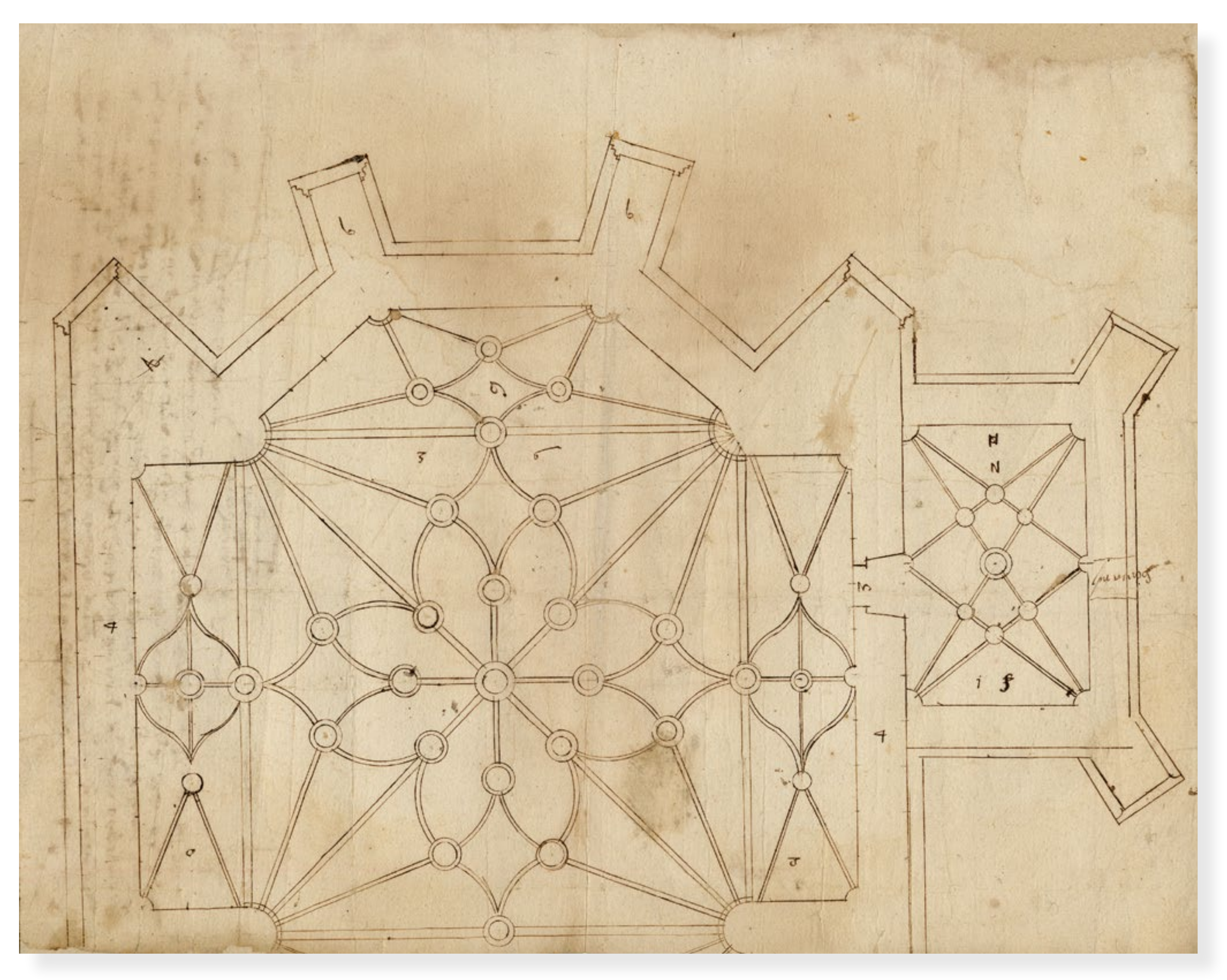
En la traza se incluyeron anotaciones de números y letras que completan el dibujo, por ejemplo, indicando el grosor de los muros. Por su parte, la línea ondulante dibujada en el interior de los estribos que delimitan la cabecera señala que estos contrafuertes debían ser al exterior escalonados en altura, tal y como se edificaron, solución también muy utilizada en los templos riojanos.

[María Josefa Tarifa Castilla]

Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 109-114.

Tarifa Castilla, M. J., «La ampliación de la iglesia de Aguilar de Codés de acuerdo a la traza de 1546», *Berceo*, núm. 172, 2017, pp. 194-202.

Tarifa Castilla, M. J., «91. Proyecto para la construcción de la cabecera y crucero de la iglesia parroquial de la Invención de la Santa Cruz de Aguilar de Codés (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos xiii y xvi*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 381-385.



Traza de la cabecera y crucero de la parroquia de la Invención de la Santa Cruz de Aguilar de Codés
FECHA: 1546.
AUTOR: Jorge de Olate (atribuido) (doc. 1546-1575).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Regla y compás.
DIMENSIONES: 31 x 39 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 352.

Remodelaciones del Quinientos en el monasterio cisterciense de Tulebras

El monasterio de Santa María de la Caridad de Tulebras fue la primera comunidad cisterciense femenina que se fundó en la Península Ibérica, establecida desde 1157 en esta villa navarra gracias a la donación real de Sancho VI el Sabio. Desde mediados del siglo XII y hasta la primera mitad de la centuria siguiente se acometió la construcción del cenobio medieval románico, formado por un claustro central en torno al cual se dispusieron los principales espacios, la iglesia, la sala capitular, el refectorio, la cocina y el dormitorio. La presencia en el monasterio de religiosas pertenecientes a importantes linajes navarros posibilitó la edificación en el periodo de la Edad Moderna de nuevas dependencias gracias a los generosos donativos que aquellas familias y otros destacados protectores realizaron.

Entre estas reformas acometidas en el siglo XVI destaca, por un lado, la construcción de una nueva sala capitular de acuerdo a la anónima traza facilitada por las religiosas, presididas por la abadesa Ana Pasquier de Eguaras, miembro de la estirpe de los señores de Barillas, que se adjuntó al contrato notarial que suscribieron en abril de 1563 con Pedro Verges, maestro de obras avecindado en Tudela, quien se comprometió ejecutarla con ladrillo y yeso en el plazo de un año. El dibujo representa una estancia de planta rectangular, articulada en dos tramos y cerrada por elaboradas bóvedas de crucería compuestas por nervaduras molduradas que describen diagonales, terceletes y combados, ochavándose en el espacio destinado a testero mediante trompas aveneradas dispuestas en las esquinas. Este diseño es el único testimonio gráfico que posibilita conocer el aspecto que presentaba esta sala, ya que se hundió en el siglo XX, siendo reemplazada por otra más moderna.

Otra de las remodelaciones más importantes acometidas en el cenobio a mediados del siglo XVI, también bajo el abadiado de Ana Pasquier, consistió en cerrar de nuevo la capilla mayor y primer tramo de la nave de la iglesia, sustituyendo la bóveda medieval pétrea de cañón apuntado por otra solución nervada de ladrillo y yeso. Las monjas se concertaron otra vez con el maestro Pedro Verges, el cual se comprometió en octubre de 1563 a realizar la obra siguiendo el diseño anónimo facilitado por aquellas, rubricado en el reverso por todas las religiosas y el propio Verges. La traza reproduce la cabecera semicircular románica y el tramo contiguo rectangular de la iglesia medieval delimitados con gruesos muros perimetrales reforzados por contrafuertes rectos al exterior, entintados de tonalidad marrón. Ambos espacios, separados por un arco decorado con casetones y rosetas, acorde al lenguaje renacentista imperante a mediados del Quinientos, se cierran con elaborados diseños de bóvedas nervadas, coloreadas con tinta ocre y claves decoradas con flores. El tramo abovedado de la nave parte de un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, que se ve enriquecido mediante el tendido de combados, mientras que la capilla mayor presenta un abovedamiento más complejo, al multiplicar el número de nervios empleado en el mismo.

La obra fue supervisada en mayo de 1565 por los obreros de villa Juan de León, vecino de Tarazona, nombrado por las monjas, mientras que Verges presentó de su parte a Pedro de Azpeitia, avecindado en Tudela, quienes la dieron por *buena y en perfection conforme a la traça quel dicho Pº de Verjes estaba obligado a hazerla sin faltar nada*, ya que el diseño fue seguido al pie de la letra, como reflejan las complejas bóvedas nervadas que han llegado hasta nuestros días. La bóveda del tramo que precede la cabecera presenta la misma solución de cerramiento nervado que los otros cuatro tramos de la nave del templo, los cuáles fueron fabricados de nuevo en la década de 1550, tras el hundimiento de la cubierta pétrea originaria, bajo el mandato de la abadesa María de Beaumont y Navarra y gracias al generoso donativo de 500 libras jaquesas efectuado por Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza y visitador general del Císter en Aragón y Navarra, motivo por el cual su blasón fue esculpido en las claves polares de las bóvedas. De hecho, estas bóvedas presentan gran parecido con las existentes en otras edificaciones promovidas por el prelado aragonés, como el refectorio del monasterio de Santa María de Veruela (1548) o el atrio de la Pabostría de la Seo de Zaragoza (1555-1557), acorde a los nuevos gustos estéticos que imperaban en el Quinientos y que se alejan del lenguaje desornamentado impuesto por la Orden cisterciense desde su fundación a finales del siglo XI.

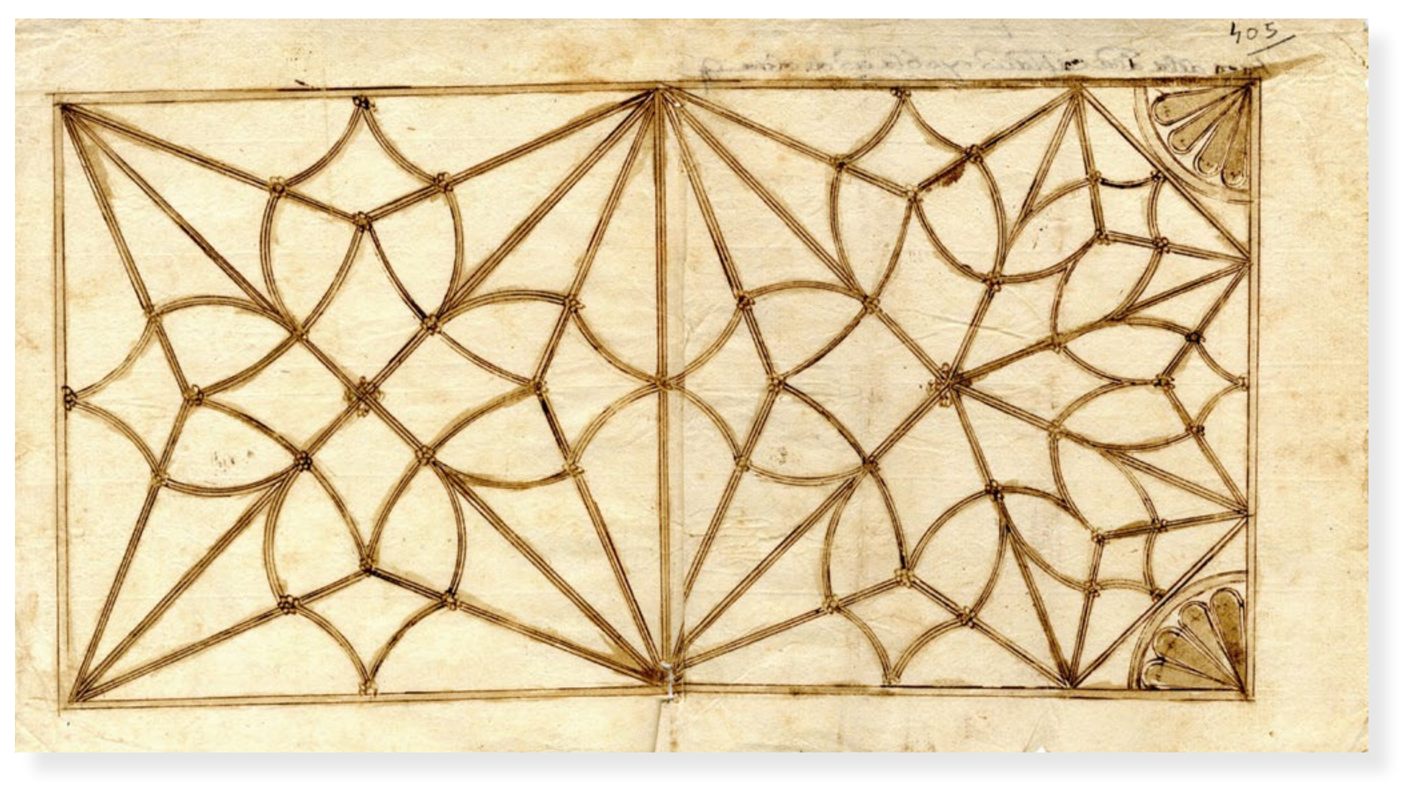
[María Josefa Tarifa Castilla]

TARIFA CASTILLA, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 442-451.

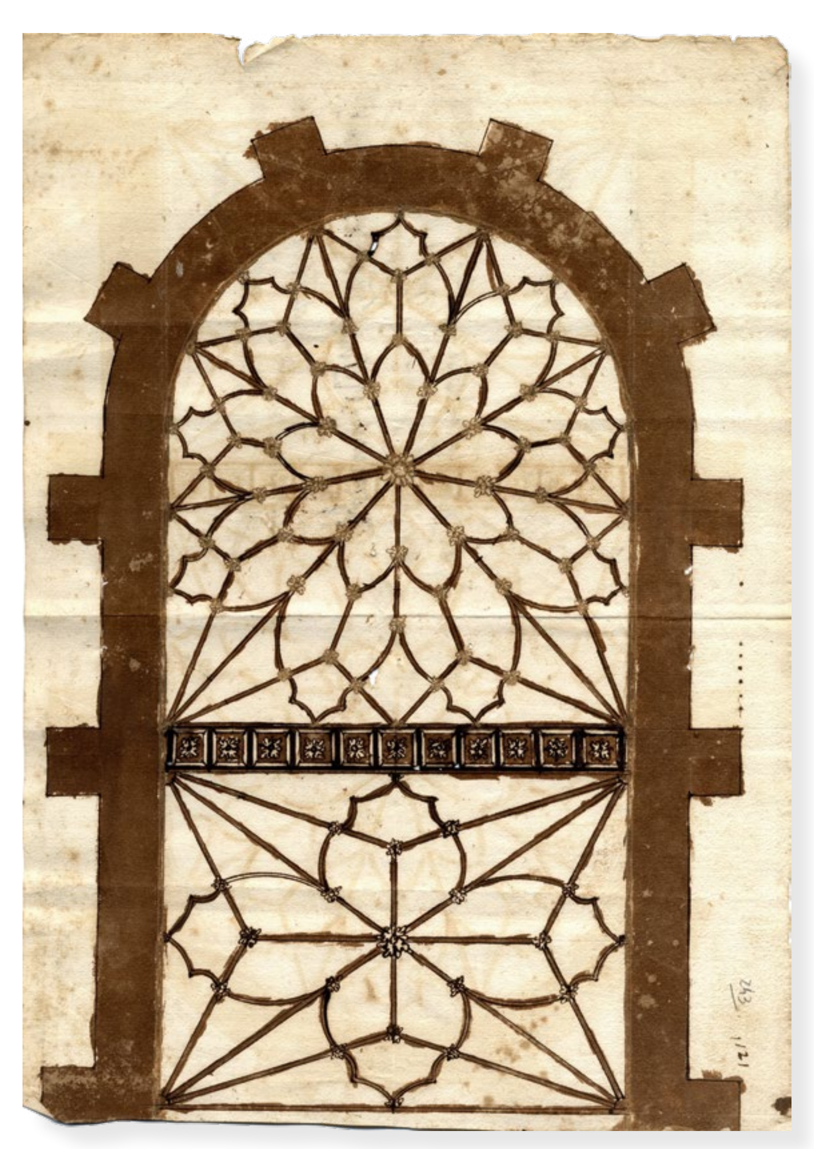
TARIFA CASTILLA, M. J., *El monasterio cisterciense de Tulebras*, col. «Panorama», núm. 43, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012, pp. 20-21, 41-44, 55.

TARIFA CASTILLA, M. J., «120. Proyecto para la construcción de la sala capitular del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra)», en J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 480-483.

TARIFA CASTILLA, M. J., «121. Proyecto para el abovedamiento de la cabecera y el primer tramo de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra)», en J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 483-491.



Traza para la edificación de la sala capitular
FECHA: 1563.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada. Regla y compás.
DIMENSIONES: 16,4 x 29,6 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563.



Diseño para el abovedamiento de la cabecera y primer tramo de la iglesia
FECHA: 1563.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia de la mano, con cinco dedos, coronada por una flor de seis pétalos. Tinta marrón y aguada. Regla y compás.
DIMENSIONES: 36 x 25,4 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563, f. 121r.

Proyecto de ampliación de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo

El significativo aumento poblacional que experimentó el territorio navarro a lo largo del siglo XVI, reflejo de una coyuntura económica, social y política favorable, trajo consigo una intensa renovación monumental, especialmente en el caso de la arquitectura religiosa. Gran parte de los templos existentes hasta el momento fueron ampliados, ante la nueva insuficiencia espacial, para acoger a la creciente feligresía, por ejemplo, mediante la edificación de capillas, cuyo patronato fue ejercido en ocasiones por miembros de las clases privilegiadas, ya que estas dependencias de uso funerario, además de servir a fines doctrinales, fueron un medio para manifestar el prestigio familiar, bienestar económico y categoría social de sus poseedores.

Un ejemplo significativo al respecto se produjo con motivo del engrandecimiento a partir de 1567 de la iglesia parroquial de Cintruénigo por el espacio de la cabecera. A la subasta acudieron canteros procedentes de localidades navarras, aragonesas y castellanas para presentar sus trazas, eligiéndose finalmente la propuesta del cántabro García de Güemes, residente en Ágreda (Soria), con una capilla mayor ochavada al interior y redondeada al exterior, que contrató en marzo de dicho año el cantero guipuzcoano Pedro de Auleztia.

En marzo de 1568, cuando todavía se estaba trabajando en la cimentación de la nueva cabecera, las obras quedaron paralizadas por el litigio judicial que inició en los tribunales reales el noble Jerónimo de Goñi, reclamando que la capilla cuyo patronato ostentaba en el templo siguiese teniendo, tras la remodelación, la preeminencia de ser la más próxima al altar mayor por el lateral izquierdo. A petición del regimiento de la localidad, el cantero Andrés de Auleztia, residente entonces en Cintruénigo y hermano del referido maestro Pedro, copió el diseño original de García de Güemes, que no se ha conservado, en el que se reflejaba la obra contenciosa y envió el duplicado de la muestra a Pamplona para presentarla en el juicio, siendo adjuntada a la documentación generada en el mismo. Este dibujo, sin fechar ni rubricar, muestra el proyecto de ampliación del templo con una nueva cabecera semicircular al exterior y poligonal de cinco lados al interior, a cuyo lateral derecho se adosa una sacristía de planta cuadrangular. Pero además, presenta la peculiaridad de que revela la planimetría que presentaba la iglesia en 1568, formada por una nave de tres tramos con capillas laterales, la de Santa Lucía y San Miguel abiertas en el primer y segundo tramo del Evangelio, y la de Santa María al primer tramo del lateral derecho, detrás de la que se encontraba la puerta de acceso, y una cabecera poligonal, reforzada con estribos dispuestos en diagonal, delimitada por la capilla de Jerónimo Goñi, a la izquierda, y por la sacristía existente, a la derecha, sin detallar en ningún caso el abovedamiento.

En el mismo proceso judicial se adjuntó un croquis mucho más sencillo, de autoría anónima, que reproduce este plan de engrandecimiento del edificio por el espacio de la cabecera, dibujado a mano alzada y sin ningún tipo de precisión técnica, con el grosor de los muros perimetrales coloreado con la misma tinta oscura utilizada en el resto del rasguño, y sin señalar el sistema de cerramiento empleado. Reproduce la iglesia de una nave, pero sin diferenciar los tramos, con un coro alto dispuesto a los pies sobre un arco rebajado, además de la puerta de acceso abierta en el lateral derecho, y las capillas laterales cuadrangulares de San Miguel y Santa Lucía en el lateral izquierdo, y de Nuestra Señora a la derecha, con una mayor prolongación en planta. La zona más próxima a la cabecera está ocupada por escaños, como indica la anotación, dispuestos en dos hileras, a los que sucede un rellano que da paso a las escaleras de acceso al altar mayor, trazadas en el interior del ábside semicircular, delimitado al exterior por sencillos contrafuertes. De forma muy simple se esboza la ampliación del ábside semicircular reforzado con estribos exteriores, y en el lateral derecho una capilla de mayores dimensiones proyectada sobre la sacristía existente, además de la sacristía de nueva fábrica.

A fines del siglo XVI el edificio sufrió una importante remodelación que transformó la planimetría reproducida en la traza, consistente en una iglesia de salón o *hallenkirche* de tres naves, separadas por pilares exentos y cubiertas a la misma altura con bóvedas nervadas de variado diseño, con la cabecera poligonal de tres lados con profundos muros divisorios, sin proyección al exterior, al que se adosan dos capillas cuadrangulares, una por cada lado, quedando todo el testero al mismo nivel de cubrición que el resto del templo.

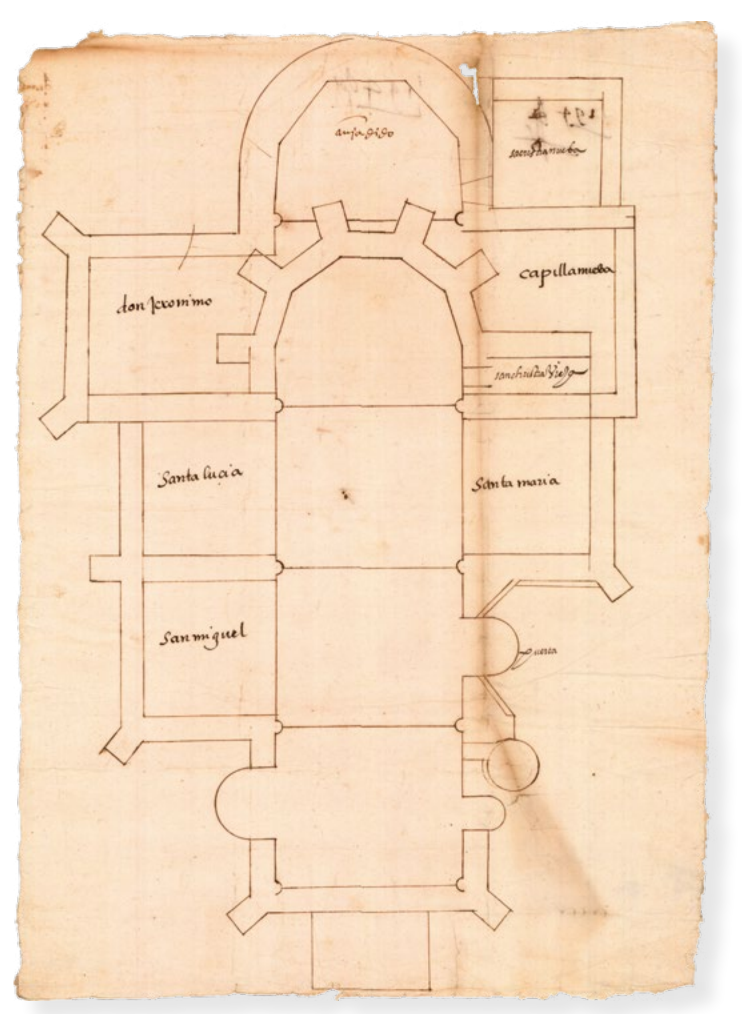
[María Josefa Tarifa Castilla]

Tarifa Castilla, M. J., *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2004, pp. 44-56.

Tarifa Castilla, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 385-391.

Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 101-102.

Tarifa Castilla, M. J., «129. Planta y croquis de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo (Navarra), con el proyecto de ampliación del templo por la cabecera», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 507-511.



Planta de la iglesia con la prolongación de la cabecera

FECHA: 1568.

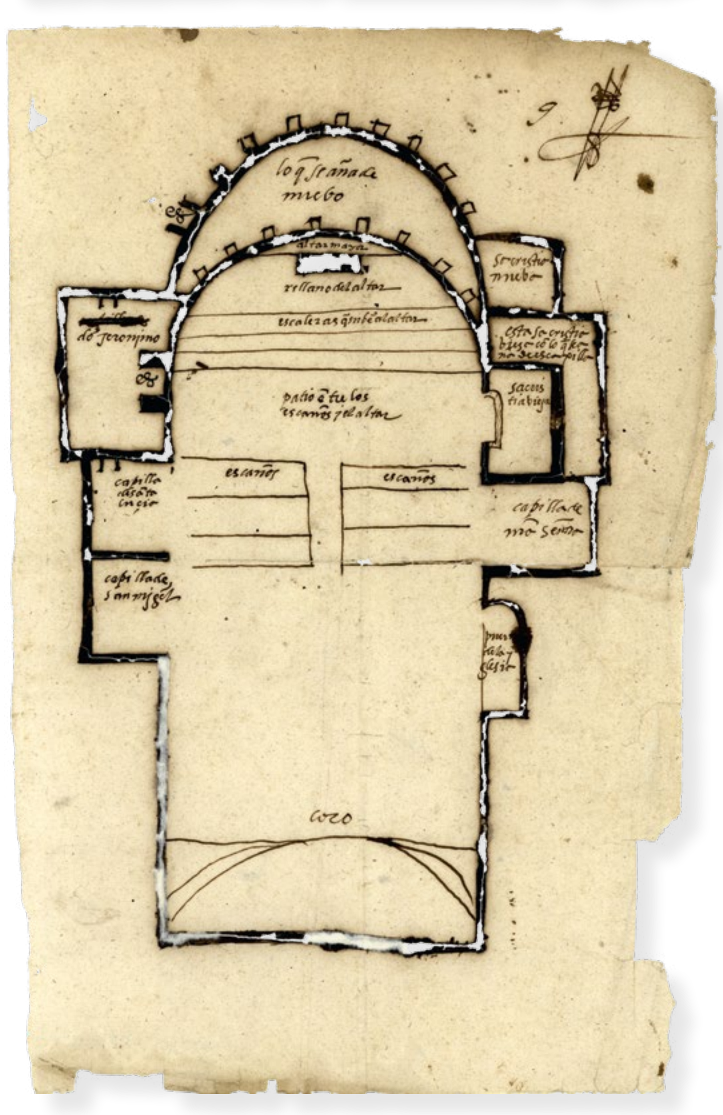
AUTOR: Andrés de Auleztia (doc. 1567-1568).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: círculo coronado por una flor. Tinta marrón. Regla y compás.

DIMENSIONES: 42 x 30,2 cm.

INSCRIPCIÓN: *puerta // San miguel // Santa lucia // Santa Maria / don jeronimo // sachristia vieja // capilla nueba // sachristia nueba // añadido.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 460.



Croquis de la reforma del templo parroquial

FECHA: 1568.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada. A mano alzada.

DIMENSIONES: 29 x 19,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *coro // puerta / de la / iglesia // capilla de / san miguel // capilla / de santa / lucía // don jeronimo // capilla de / nra señora // escaños // escaños // patio entre los / escaños y el altar // escaleras que suben al altar // rellano del altar // altar mayor // lo que se añade de / nuebo // sacris / tia vieja // esta sacristia / bieja con lo que / se a / ñade es capilla // sacristia / nueba.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 460.

Proyecto para la edificación de la parroquia de Nuestra Señora de Biurrun

Proyecto para la edificación de la parroquia de Nuestra Señora de Biurrun
FECHA: 1571.
AUTOR: Pedro de Larreta (doc. 1571-1593).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia del racimo de uvas. Tinta marrón y aguada amarilla. Regla y compás.
DIMENSIONES: 58,5 x 39,3 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Histórico Nacional. Órdenes Militares. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 34.

Los primicieros de parroquia de Biurrun y fray Luis Cruzat, prior de la orden de San Juan de Jerusalén en Navarra, a la que pertenecía dicha iglesia, acordaron el 14 de mayo de 1571 la ejecución de ciertas obras en templo con el cantero Pedro de Larreta, consistentes en enlazar los restos de la fábrica medieval con la cabecera y transepto de más reciente construcción, mediante la ejecución de una nave y de acuerdo a la traza presentada por el propio maestro, la cual se adjuntó la escritura notarial del contrato, en la que aparece descrita como *un pliego de papel en canpo blanco pintado de negro y los cabos cerrados de amarillo*. El cantero también se comprometió a ejecutar la escalera de acceso al coro y el *portalado* de acceso al templo de acuerdo a una *traça pintada* que el prior y los promotores de la parroquial le facilitaron, materializando todas las empresas edilicias para junio de 1577. Los trabajos de cantería fueron supervisados en abril de 1591 por los canteros Pedro de Iturgaiz, que acudió en representación de los primicieros, y Juan de Ajarresta, en nombre de Larreta, estimándolos en 2.195 ducados.

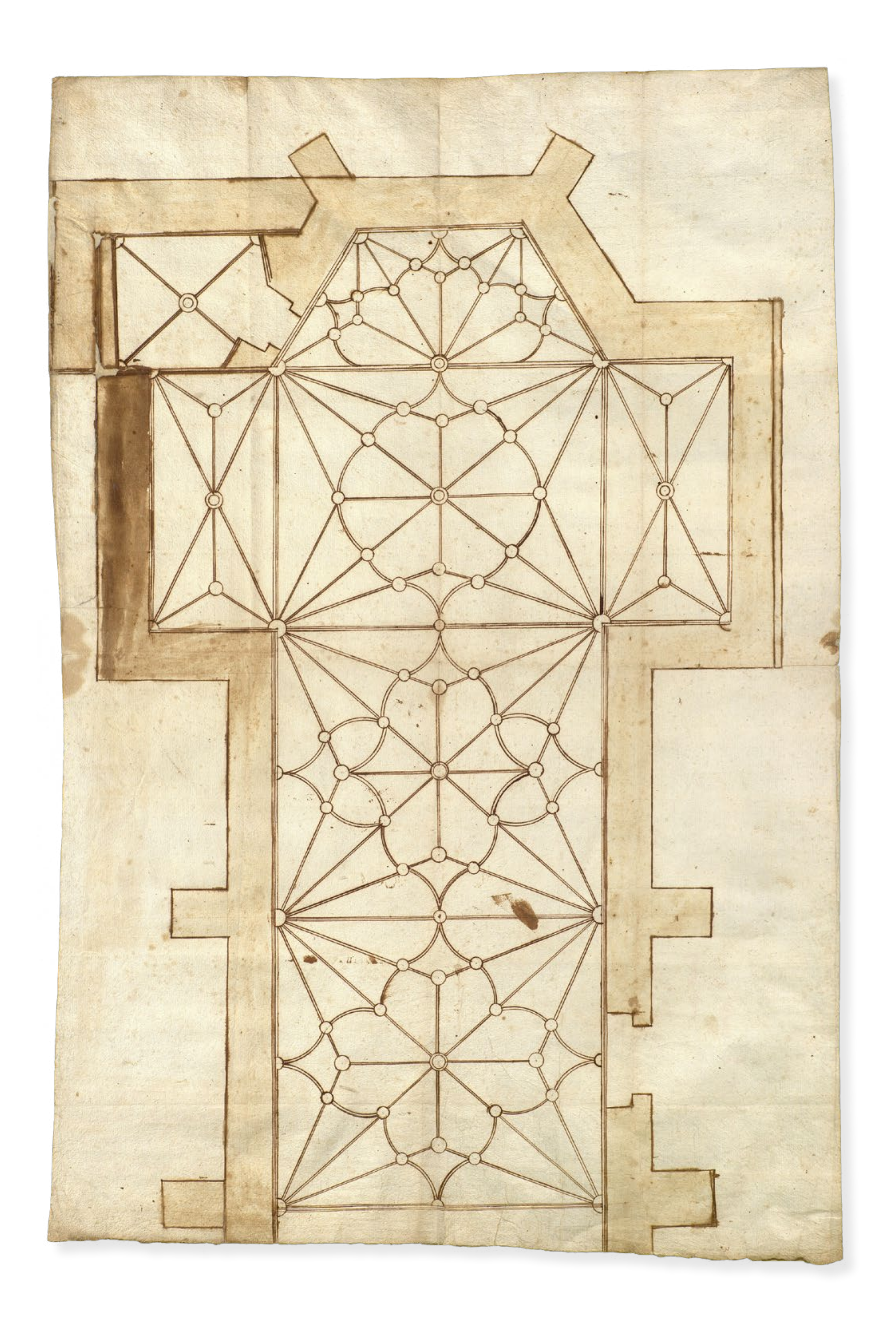
El dibujo reproduce una planta de cruz latina, de una nave, cerrada toda ella con bóvedas nervadas de diferentes diseños. La nave queda articulada en dos tramos, esbozándose la posibilidad de construir un tercero, como recogía la escritura suscrita entre ambas partes contratantes. De hecho, el proyecto gráfico no reproduce la totalidad del templo existente en el siglo XVI, ya que en el espacio de la nave no se recoge la fábrica de la iglesia gótica localizada a los pies, que estaba cubierta con bóveda de cañón apuntado, a partir de la que se planificó la ampliación del Quinientos. La nave enlaza con el transepto, de brazos rectos y acusado en planta, y el ábside poligonal de tres lienzos murales, al que se adosa por el lateral izquierdo una sacristía, adaptada al espacio disponible entre el brazo septentrional del crucero y el primero de los paramentos del presbiterio. Los muros perimetrales del templo, cuyo grosor ha sido coloreado con tinta de tonalidad amarilla, quedan reforzados por contrafuertes rectos situados en el espacio correspondiente a los tramos de la nave, mientras que en el caso de la cabecera los estribos están dispuestos en diagonal. En el segundo tramo de la nave por el lateral de la Epístola se localiza la única puerta de entrada y salida al edificio, cuya obra también se comprometió a realizar el maestro Larreta.

El proyecto recoge los diferentes diseños de abovedamientos nervados del templo, tanto los existentes en 1571, como es el caso de los brazos del crucero, el ábside y la sacristía, además del correspondiente al tramo central del crucero, sin cerrar todavía, y los que el propio Larreta acometería en la nave, en los que se señalan claves circulares. Los más sencillos se advierten en la sacristía, con una bóveda de crucería, y en los brazos del transepto, con nervios diagonales a los que se suman terceletes en los plementos de los lados cortos. Algo más elaborado es el cerramiento del presbiterio que parte de un esquema de tres nervios rectos para cada uno de los tres tramos de planta triangular en los que se articula, a los que se añaden combados de flexión cóncava y convexa. La bóveda del crucero presenta un modelo de crucería complejo trazado a partir de una solución de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecido mediante nervios curvos, en su mayor parte convexos. Por último, los dos tramos de la nave describen bóvedas de crucería definidas a partir del mismo esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, pero con soluciones diferentes a partir del tendido de combados de flexión cóncava y convexa.

El proyecto edilicio de las naves se resolvió finalmente con tres tramos de planta rectangular, adoptando en sus cerramientos diseños nervados con alguna variante con respecto a los propuestos en la traza, ya que están elaborados a partir de un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, pero enriquecidos con nervios rectos, en lugar de los combados delineados por Larreta. En el caso del acceso al templo, también se modificó sensiblemente lo señalado en la muestra, ya que se habilitó en el lado de la Epístola, pero por el primer tramo de nueva construcción más próximo a los pies.

[María Josefa Tarifa Castilla]

Gutiérrez del Arroyo, C., *Catálogo de la documentación navarra de la Orden de San Juan de Jerusalén en el Archivo Histórico Nacional. Siglos XII-XIX, vol. 1*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 397, n.º 1564.
Ibáñez Fernández, J. y Tarifa Castilla, M. J., «137. Proyecto para la conclusión de la ampliación de la iglesia parroquial de Nuestra Señora (del Rosario) de Biurrun (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 531-539.



Juan de Villarreal, veedor de obras del obispado de Pamplona

En el panorama artístico de la Navarra del siglo XVI, únicamente los maestros de la construcción más cualificados tenían la habilidad de diseñar trazas, plasmando en un papel o pergamino la concepción teórica del proyecto arquitectónico. Entre ellos destacan los veedores de obras eclesiásticas del obispado pamplonés, profesionales del mundo de las artes al servicio de la Iglesia, como el primero documentado en el Quinientos, el guipuzcoano Juan de Villarreal que desempeñó el oficio al menos desde 1563 hasta su fallecimiento en 1584. Una de las principales funciones del cargo consistía en facilitar el condicionado de la obra y la traza de los edificios religiosos dependientes de la diócesis, como prescribían las *Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona* compiladas por el prelado Bernardo de Rojas (1591), recogiendo una praxis existente décadas atrás.

Sirva de ejemplo el diseño gráfico facilitado en 1577 por Villarreal para reformar la parroquia medieval de San Miguel de Artazu, cubriendo los tres tramos de la nave, identificados como *capilla*, con una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas. Se trata de un cerramiento formado por nervios rectos, probablemente escogido para mantener la unidad estilística con el resto del abovedamiento existente en el templo, como los terceletes de seis claves que voltean la cabecera poligonal, o la crucería simple de las capillas laterales, solución que también debía seguirse en la construcción del soportal de acceso al edificio. En la parte derecha del papel Villarreal proyectó el alzado de la torre campanario a edificar, dibujando el despiece de sillares, los dos vanos de medio punto para las campanas y el tejado rematado por una cruz en el vértice superior. Esta traza fue presentada en la década de 1590 en el pleito que Juan García de Alcíbar inició ante los tribunales eclesiásticos reclamando el pago de su trabajo en la fábrica, lo que explica su localización en esta sección de procesos del Archivo Diocesano de Pamplona. Un proyecto que permite conocer el edificio existente a comienzos de 1570, del que apenas quedan restos tras las remodelaciones que sufrió en el Setecientos y en época neoclásica.

El prestigio profesional que Villarreal alcanzó como veedor motivó que incluso proporcionase trazas para localidades que no pertenecían a la diócesis pamplonesa. Así, en 1577 se trasladó por orden del Consejo Real navarro a Monteagudo para facilitar el modelo de la torre campanario que los responsables de la parroquia querían edificar más alta, a lo que se oponían los señores de la villa como alcaides del castillo, ya que dada la proximidad de la misma con la fortaleza, los nobles corrían el peligro de poder ser atacados desde dicho campanario en caso de conflicto. El diseño muestra una torre de planta rectangular articulada en cuatro pisos de altura, el inferior de piedra y el resto de ladrillo, separados por molduras, destinado el último a campanario, en el que se abren vanos de medio punto alargados para albergar las campanas, y rematado con un tejado a cuatro aguas. El maestro también dibujó en la parte inferior una compleja bóveda nervada destinada a cubrir el cuerpo bajo de la torre, delineada a partir de diagonales, terceletes, y combados cóncavos y convexos.

En los dibujos Villarreal recurría con frecuencia al uso de leyendas o inscripciones aclaratorias, además de incluir escalas gráficas, consistentes, en algunos casos, en una línea de puntos, sin indicar la unidad de medida, como apreciamos en estos proyectos gráficos.

La torre estuvo concluida para junio de 1591, siendo supervisada por los albañiles Pedro de Corta y Domingo Sarasola, quienes ordenaron derribar el chapitel de la misma y sustituirlo por una linterna cerrada con una bóveda de media naranja, cubierta al exterior con *hoja de Flandes* y rematada por una cruz de bolas. Actualmente no es posible apreciar en su totalidad la torre campanario trazada por Villarreal, que se adosa a los pies del templo por el lado meridional, debido a los añadidos que sufrió en el siglo XVII y posteriormente, quedando de ella solamente la parte inferior de sillería y el primer tramo de ladrillo, en cuyos muros previve la abertura de las ventanas trazadas por el veedor.

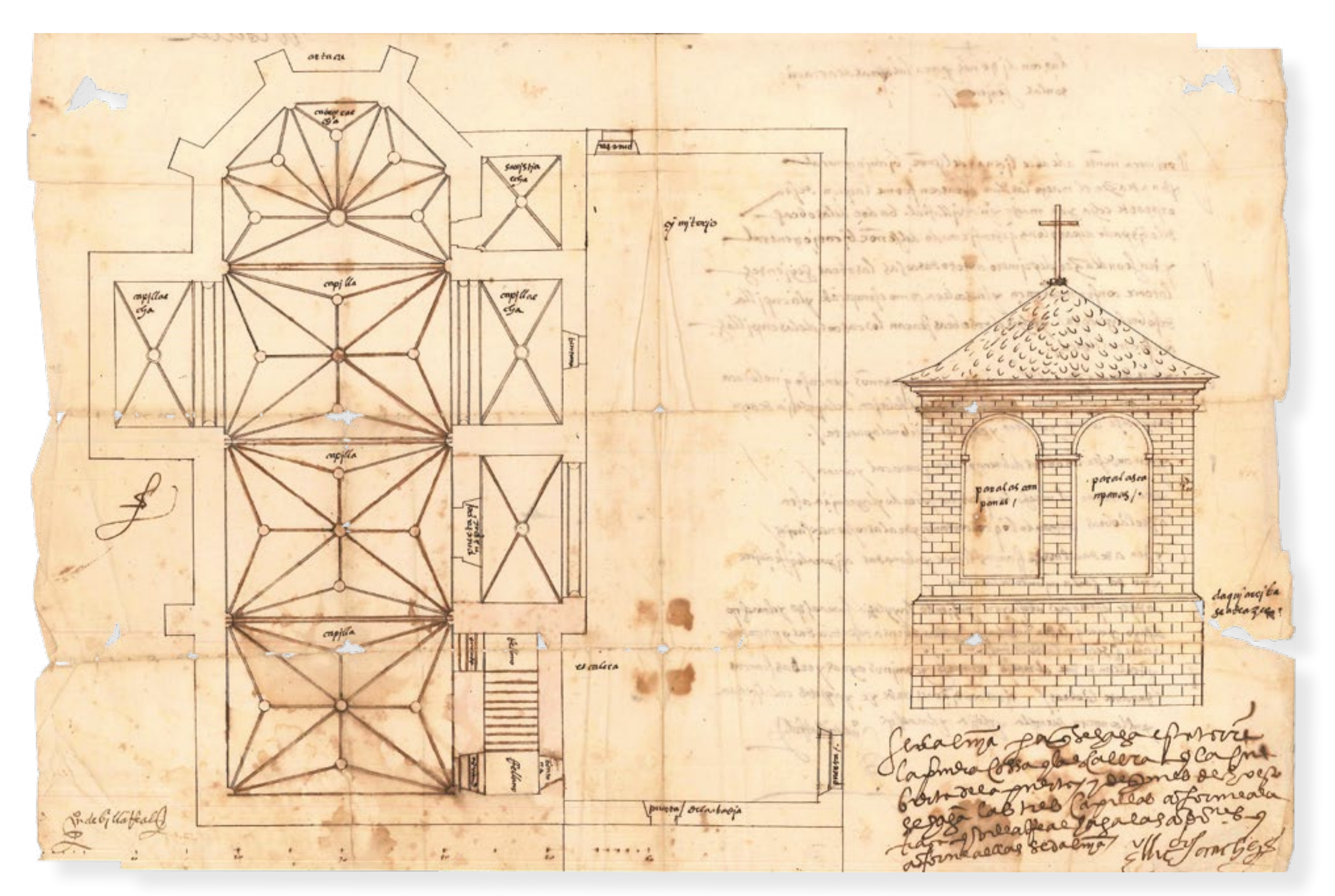
[María Josefa Tarifa Castilla]

Tarifa Castilla, M. J., «La habilidad de trazar: la figura del veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona en el siglo XVI», *La formación artística: Creadores-Historiadores-Espectadores*, ed. por B. Alonso Ruiz, J. Gómez Martínez, J. J. Polo Sánchez, L. Sazatornil Ruiz y F. Villaseñor Sebastián, Santander, Universidad de Cantabria, 2018, vol. 1, pp. 153-155.

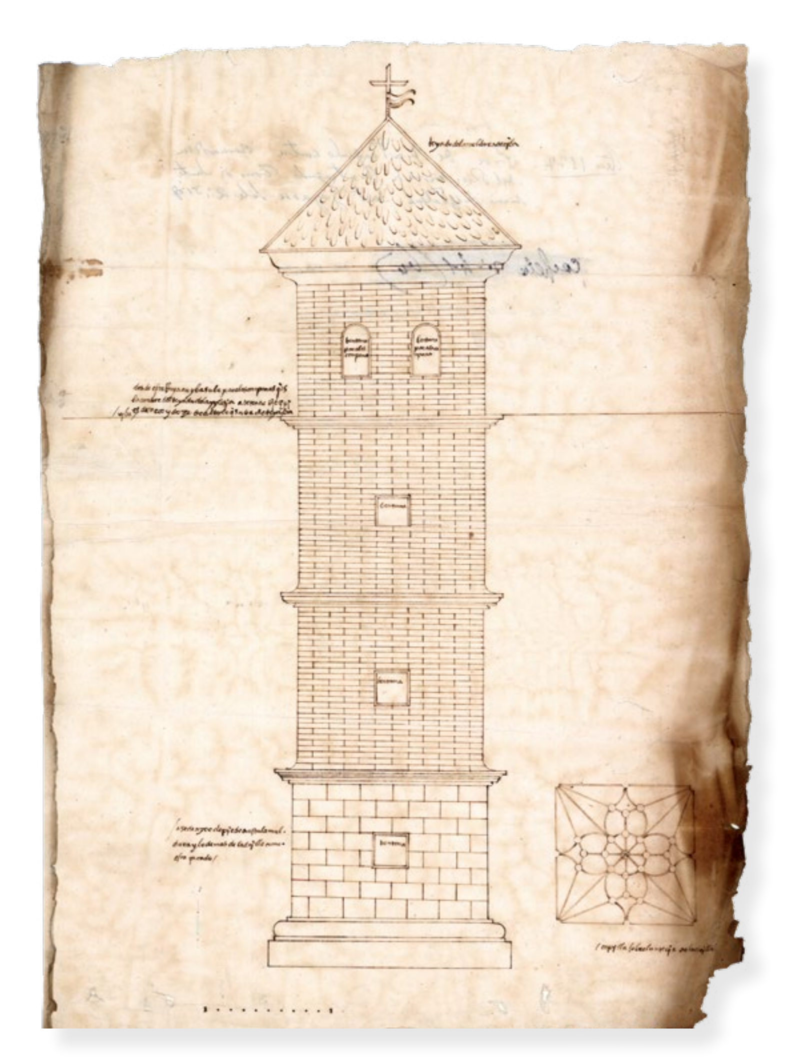
Tarifa Castilla, M. J., «153. Proyecto para la construcción de la torre campanario de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Monteagudo (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 583-586.

Tarifa Castilla, M. J., «155. Proyecto para el abovedamiento de la nave de la iglesia de San Miguel de Artazu (Navarra), y alzado del campanario de la torre», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 590-593.

Tarifa Castilla, M. J., «Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, núm. 221, 2000, pp. 631-632.



Proyecto de remodelación de la nave y campanario de la parroquia de San Miguel de Artazu
FECHA: 1577.
AUTOR: Juan de Villarreal (1517-†1584).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: flor de lis. Tinta marrón oscura y aguada. Regla y compás.
DIMENSIONES: 32,50 x 45 cm.
INSCRIPCIÓN: *J°n de billaReal // artaçu // cabecera e / cha // sacristia / echa // capilla e / cha // capilla // capilla e / cha // bentana // capilla // puerta / principal // capilla // entrada // rellano // entrada // rellano // benta / na // puerta // cymitorio // escalera // puerta // puerta de la abadia // para las cam / panas // para las ca / mpanas // daqui arriba / se a de azer // Se da licencia para que se haga esta torre, /la primera cosa y la escalera y la cu / bierta de la puerta y despues decho esto / se hagan las tres capillas conforme a la / traça y VillaReal haga las condiciones y / conforme a ellas se da licencia. Licenciado Sanchez.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/ 139, núm. 5, f. 62v.



Alzado de la torre de la parroquia de Santa María Magdalena de Monteagudo
FECHA: 1577.
AUTOR: Juan de Villarreal (1517-†1584).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: trébol de tres hojas con hojarasca. Tinta marrón. Regla y compás.
DIMENSIONES: 47 x 34 cm.
INSCRIPCIÓN: *Tejado de la moldura de arriba // Bentana para las / campanas // Desde esta raya ariba sube para las campanas, que es /la cumbre del tejado de la yglesia a de tener diez / pies de ueco y doze de alto lo que suba de tejado arriba // Ventana // Ventana // Ventana // Ase de azer de piedra asta la mol / dura y lo demas de ladrillo como / esta traçado // Capilla sobre canteria de ladrillo.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 86.

Diseños para parroquia y casa vicarial de Guerendiáin

Estos dibujos con las plantas de la parroquia de San Juan Bautista de Guerendiáin y la casa vicarial formaron parte de una escritura notarial fechada en 1584 que no se ha conservado. Por ello resulta complicado establecer hipótesis sobre su funcionalidad, siendo lógico pensar que fueron ideados en una fecha similar al año de expedición del protocolo, cuando se pretendía o se estarían acometiendo obras en ambos edificios de uso religioso y doméstico.

La traza del templo reproduce un edificio medieval, de una sola nave con muros dotados de contrafuertes rectos al exterior, cerrada con una bóveda de cañón articulada en tres tramos a partir de los fajones que la refuerzan. La nave enlaza con la cabecera de perfil semicircular, en cuyos muros laterales se proyectan hornacinas de perfil curvo que perforan el grosor de los paramentos de una forma irreal, y tras la que se adosa una sacristía de planta rectangular abovedada con crucería simple. El acceso al interior se representa mediante una portada delineada en representación abatida sobre el mismo proyecto de la planta, localizada en el segundo tramo de la nave por el lateral de la Epístola. Describe un arco de medio punto que arranca de una moldura lisa dispuesta a ambos lados de la puerta, flanqueado por dos pilares dotados de basa, fuste liso y capitel. Con objeto de distinguir mejor las diferentes estructuras arquitectónicas representadas en el papel, ya que todo el dibujo ha sido realizado con tinta marrón, el grosor de los muros perimetrales, las nervaduras de la bóveda de la sacristía, los arcos fajones de la nave y la puerta fueron coloreados con una tinta de tonalidad amarilla.

La otra muestra reproduce la casa parroquial de Guerendiáin, una arquitectura residencial de planta rectangular, en cuyo interior se distribuyen varias dependencias. El acceso al edificio se produce por uno de los laterales cortos, en el que se proyecta una puerta en representación abatida, que describe un arco de medio punto con las dovelas marcadas. La entrada a la vivienda da paso a una primera estancia de 17 pies de largo, según indica la inscripción, en la que se dibujan unas escaleras que posibilitan la comunicación con el piso superior. Las otras dos habitaciones rectangulares habilitadas en la parte posterior de edificio también tienen anotadas las dimensiones, 16 pies de largo la primera y 12 pies de largo la segunda. Todos los espacios de la vivienda quedan iluminados por vanos señalados en el lateral derecho de la planta. Al igual que en el caso del diseño de la iglesia, el anónimo autor delineó este proyecto con tinta sepia, empleando regla y compás, coloreando de amarillo el interior de los muros, las paredes internas de separación de las estancias, las escaleras y el arco de la puerta de entrada. En ambos casos se ha dibujado una escala de medición, formada por una línea de puntos, sin indicar la unidad de medida.

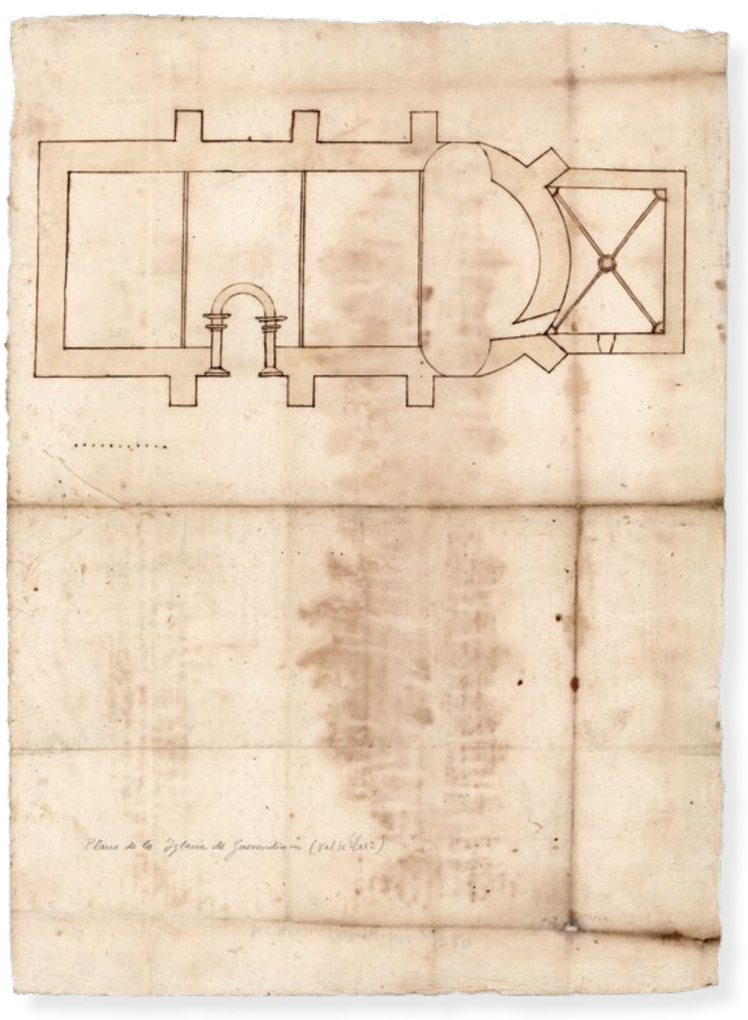
En la actualidad la iglesia mantiene la nave única cerrada con una bóveda de cañón, cuyos fajones apean en ménsulas semicirculares con decoración de bolas y dentellones, acorde al lenguaje clásico imperante a fines del Quinientos, y la capilla mayor describe en planta una cabecera redondeada cubierta con una bóveda de terceletes de cinco claves. Dado que el templo mantiene la planimetría dibujada en la traza, quizás el diseño fue proyectado con el fin de intervenir a nivel de cubiertas, para lo cual los muros pétreos de sillarejo tuvieron que recrecerse con ladrillo, como se puede seguir apreciando en la fábrica. En los muros laterales del presbiterio se abren hornacinas delimitadas por un arco de medio punto alargado de lenguaje clásico, oquedades que pudieron ser realizadas en los muros del ábside a fines del siglo XVI, tal y como se dibuja en la planta, con la intencionalidad de dotarle de altares colaterales, como sigue sucediendo hoy en día. Además, todo parece indicar que la sacristía proyectada en la traza en la parte posterior de la cabecera finalmente no fue ejecutada, conservándose dicha dependencia adosada al lateral derecho del ábside y cerrada con una bóveda de medio cañón.

En el caso de la casa vicarial desconocemos si el proyecto delineado en la traza fue llevado a cabo tal y como se reproduce en el diseño o fue modificado posteriormente en los siglos venideros, existiendo en la actualidad una vivienda adosada al lateral izquierdo de la nave del templo de fines del siglo XVI que desde entonces ha sido utilizada como residencia de los párrocos de la localidad.

[María Josefa Tarifa Castilla]

Martinena Ruiz, J. J., *Catálogo de la Sección de Cartografía e Iconografía del Archivo Real y General de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, p. 27, notas 18 y 19.

Tarifa Castilla, M. J., «167. Diseños de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Guerendiáin (Navarra), y de la casa vicarial de dicha localidad», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 630-633.



Proyecto de la parroquia de San Juan Bautista

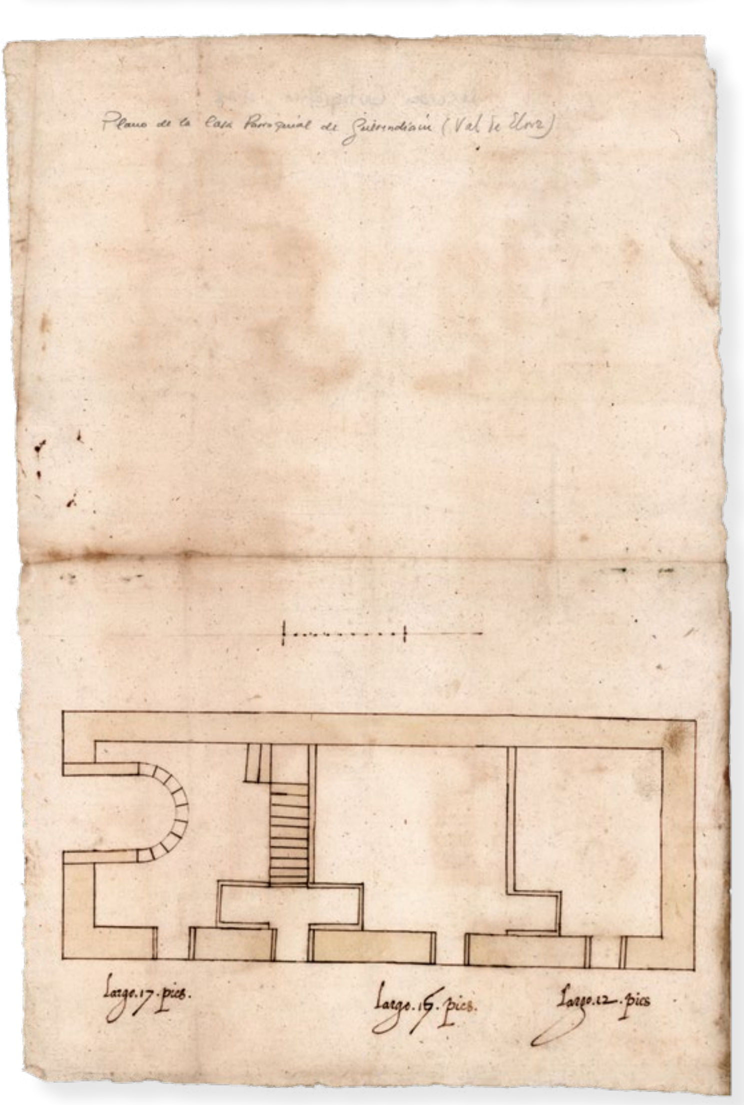
FECHA: c. 1584.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: letra I, flor de lis y letra A. Tinta marrón y aguada amarilla. Regla y compás.

DIMENSIONES: 47,5 x 34,6 cm.

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 178.



Proyecto de la casa vicarial

FECHA: c. 1584.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia de la mano, con un guantelete de cinco dedos con las letras BC inscritas y rematado por una corona. Tinta marrón y aguada amarilla. Regla y compás.

DIMENSIONES: 40,5 x 27,3 cm.

INSCRIPCIÓN: *largo 17 pies // largo 16 pies // largo 12 pies.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 178.

Trazas para la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante

La iglesia parroquial de Cascante fue edificada a partir de 1527 con una de planta de salón de tres naves sustentadas por pilares circulares exentos, resultando una fábrica pétrea de dimensiones catedralicias concluida para la década de 1560. Posteriormente, los primicieros promovieron la construcción de un coro alto a los pies de acuerdo al condicionado y traza de autoría anónima facilitados por ellos mismos en 1587, que fue rematado en septiembre por los obreros de villa Miguel de Múxica y Pedro Verges *hijo*. El dibujo reproduce el espacio de la nave central de la iglesia sobre el que debía levantarse el coro, de planta rectangular, delimitado en la parte delantera por los soportes exentos, recorridos en el fuste por escaleras de caracol que permiten el acceso a la parte superior. También se proyectó el abovedamiento del sotocoro, con una compleja bóveda de crucería compuesta por nervios diagonales, terceletes y combados, siguiendo el modelo de las bóvedas que cerraban la nave central del templo. Aunque en este diseño no se señala, el contrato de la obra especificaba que los arcos sobre los que se asentaría el coro debían ornamentarse en su intradós con casetones decorados con florones de yeso y en la parte superior se colocaría un antepecho adornado con una moldura a modo de arquitrabe, es decir, de acuerdo al lenguaje ornamental clasicista propio del renacimiento.

Con este lenguaje de abolengo clásico también se engalanó el exterior del templo, como revela el diseño proporcionado en 1585 por el entallador Juan Sanz de Tudelilla para tallar el rafe de madera destinado a la parte superior de la portada del edificio que daba a la plaza principal de la localidad, el cual fue inserto en el protocolo notarial con la escritura de la obra que se adjudicó el obrero de villa cascantino Martín de Arriba en mayo de 1585.

La muestra revela el notable manejo del dibujo de Tudelilla, un escultor riojano de formación aragonesa que ha sido considerado como uno de los artífices foráneos más sobresaliente de los que trabajaron en la Ribera de Navarra en el último tercio del siglo XVI. En la traza se advierte el uso de órdenes clásicos y elementos propios del estilo renacentista, como los niños desnudos a modo de atlantes que sustentan el entablamento, intercalados entre rosetas clásicas, además de ovas, dardos, contario, hojas y volutas, entre otros, que denotan el conocimiento por parte de Tudelilla de los tratados de arquitectura renacentista, como los de Serlio, en cuyos grabados ilustrativos pudo inspirarse a la hora de componer esta muestra. De hecho, unos años antes, en 1583 Tudelilla había contratado para la capilla que la cofradía de la Vera Cruz disponía en el convento de la Victoria de Cascante un retablo que ejecutaría *en proporcion y conforme al arte como lo enseña Bitrubio y Sebastian Sernio*, lo que confirma que este escultor manejaba los tratados de Vitruvio y Serlio, junto a otros de tratadística arquitectónica clásica.

Este tipo de ménsulas curvas con un niño desnudo sujetando la estructura están inspiradas en los *ignudi* de las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, solución que fue importada a España por Gaspar Becerra en el pedestal del primer cuerpo del retablo de Medina de Rioseco y desde este foco vallisoletano se difundió al entorno burgalés, llegando a todo el norte peninsular, incluido Navarra. En este caso, Tudelilla dibuja un desnudo masculino de potente musculatura, pero sin perder el equilibrio y la proporción clasicista, cuya anatomía adapta al espacio curvo de la ménsula, mostrándonos sus conocimientos de perspectiva. Los dos niños presentan la misma disposición, con los brazos levantados sosteniendo el rafe, pero se aprecian entre ellos ligeras diferencias, pues uno no coloca los pies al mismo nivel, sino que eleva una pierna al flexionar la rodilla y este mismo niño mira al frente, mientras que el del extremo gira la cabeza hacia aquel.

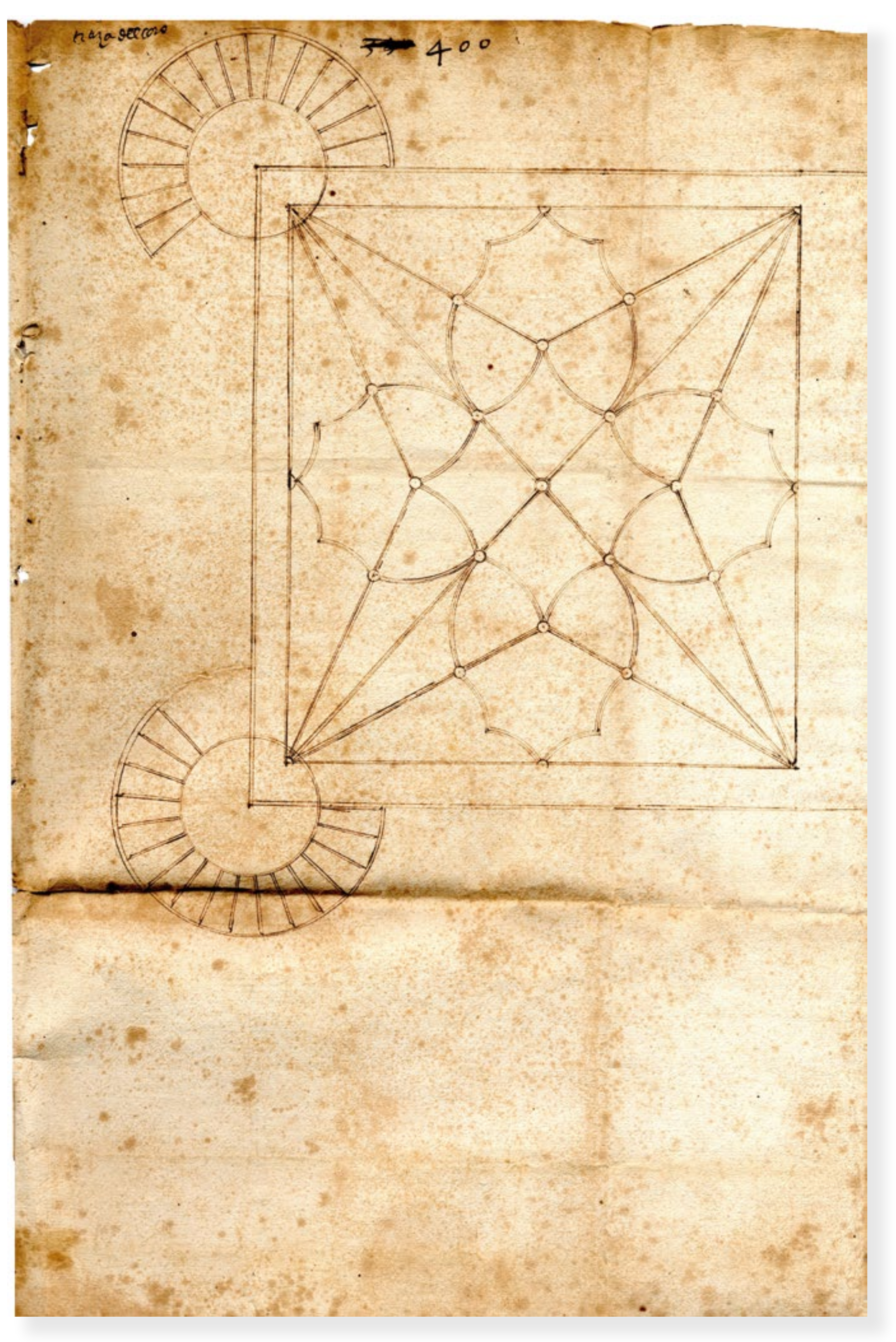
Desafortunadamente esta obra lignea no ha llegado hasta nuestros días, ya que desapareció en el incendio que sufrió el templo en 1940, pero en su momento imprimió una nota de modernidad a la portada del templo parroquial cascantino, con un lenguaje de cuño renacentista que también se hizo patente en otros rafes de madera que remataron destacados edificios de la Ribera navarra, como el palacio del Marqués de San Adrián en Tudela o la casa del Almirante en la misma localidad, lo que otorga al diseño de Tudelilla un gran interés, dada la escasez de dibujos de este tipo conservados.

[María Josefa Tarifa Castilla]

Tarifa Castilla, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 371-372, 381-382.

Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 91-92.

Tarifa Castilla, M. J., «170. Proyecto para la construcción del coro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 659-663.



Proyecto para la construcción del coro

FECHA: 1587.

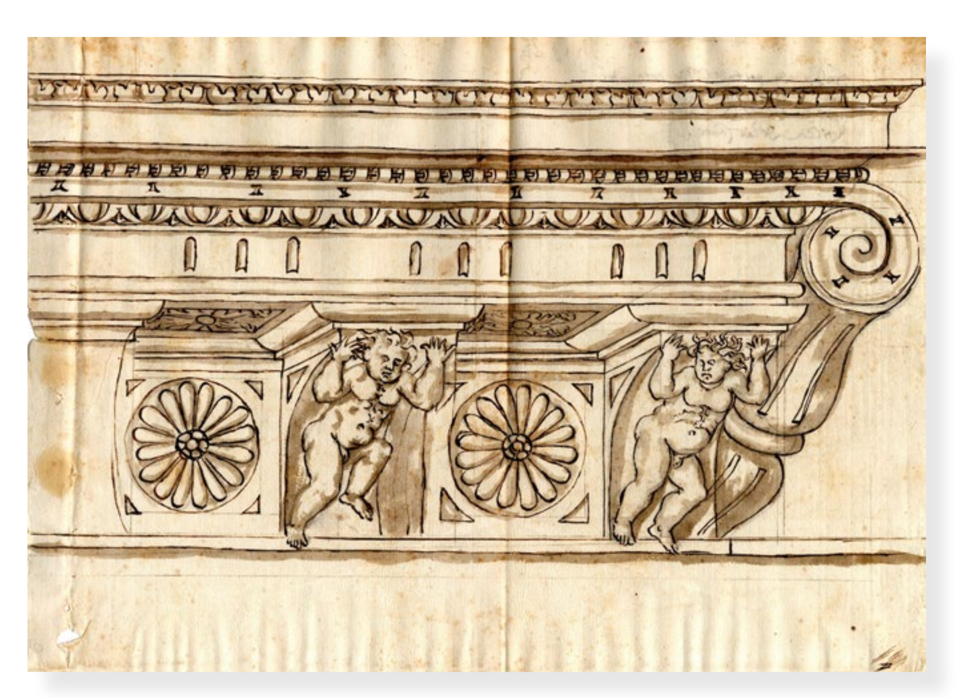
AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia del racimo de uvas. Tinta marrón. Regla y compás.

DIMENSIONES: 42,9 x 29 cm.

INSCRIPCIÓN: *traza del coro.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Martín de Azcona, 1587, f. 400r.



Dibujo del rafe de la portada

FECHA: 1585.

AUTOR: Juan Sanz de Tudelilla (1530-1592).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: círculo rematado por una flor con hojas. Tinta marrón y aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 28,9 x 40 cm.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Martín de Azcona, 1585, f. 118.

Planta de la basílica de San Bartolomé de Valtierra

Planta de la basílica de San Bartolomé de Valtierra
FECHA: 1589.
AUTOR: Juan Miguel de Bara (doc. 1585-1590).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia de la mano, coronada por una flor con pétalos. Tinta marrón y aguada. Regla y compás.
DIMENSIONES: 42 x 30,4 cm.
INSCRIPCIÓN: *ancho 10 b y tres terzias // largo 24 baras // el estribo de salida / un bara y media i ½ // de alto 5 baras con el rafe [de] cinco iladas.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Valtierra, Pedro de Mesa, 1589.

Tarifa Castilla, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 66-67.
Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 93, 95.
Tarifa Castilla, M. J., «172. Proyecto para la construcción de la basílica de San Bartolomé de Valtierra (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 666-669.

Esta traza fue delineada por Juan Miguel de Bara para edificar la basílica de San Bartolomé de Valtierra, un diseño que se guardó junto a la escritura notarial en la que se formalizó el acuerdo, suscrito por el propio maestro y el regimiento de la localidad en abril de 1589, como aval de calidad del proyecto constructivo a realizar, complementando el acuerdo en el que se inscribía y del que formaba parte. Por tanto, nos encontramos ante uno de los maestros de obras que trabajaron en territorio navarro en la segunda mitad del siglo XVI que poseyeron la habilidad de trazar, por lo que la fábrica de la basílica fue llevada a cabo por el mismo profesional de la construcción que presentó la muestra, algo poco frecuente, ya que que en la mayor parte de las ocasiones los edificios navarros los contrataron y ejecutaron maestros de acuerdo al proyecto ideado por otros artífices.

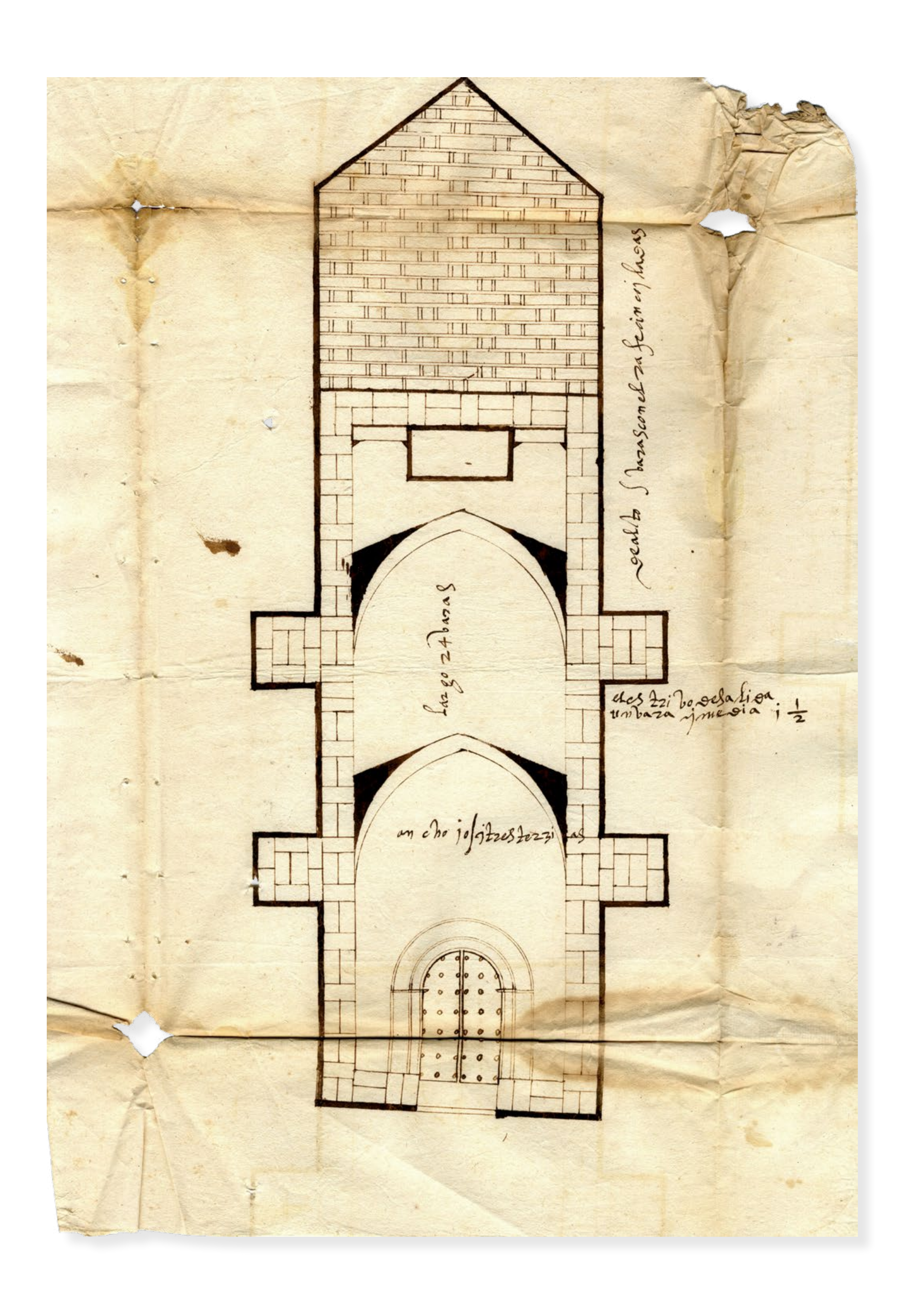
En este dibujo realizado con tinta marrón, Juan Miguel de Bara empleó medios proyectivos retardatarios para la época, fundiendo, con poca claridad, la planta de la iglesia de una sola nave articulada en tres tramos, reforzada al exterior por cuatro estribos, con otros elementos arquitectónicos del edificio dibujados en representación abatida. Es el caso de la puerta de acceso a la basílica, proyectada a los pies del templo, que describe un arco de medio punto de doble rosca que apea en jambas laterales dispuestas sobre basamentos, quedando cerrada por dos hojas de madera con clavos de hierro; los dos arcos diafragmas apuntados de sustentación de la cubierta de la nave, la mesa del altar rectangular dibujada en planta adosada al muro recto del testero, y la sección de la pared de cerramiento tras el altar que termina en forma apuntada triangular para facilitar el apeo sobre ella del tejado a dos aguas.

Con objeto de proporcionar mayor información, no sólo referente a la planimetría y forma del edificio sino también de la disposición de los materiales a emplear, los muros perimetrales, los cuatro contrafuertes de refuerzo de la nave y la pared de cerramiento del altar mayor han sido dibujados con el despiece de sillares regulares, que en el caso del muro del altar mayor muestran un aparejo a soga y tizón. En cambio, este sencilla traza no recoge otros elementos decorativos de la estructura arquitectónica, que sí se detallan en el condicionado de la obra, como el rafe de ladrillo que recorrería la parte superior de las paredes exteriores, formado por cinco hiladas *y dos dentellones y tres orlas*, es decir, una ornamentación a base de formas geométricas de herencia mudéjar existente en la mayor parte de los edificios erigidos a lo largo del siglo XVI en la Ribera de Navarra, al igual que sucede en otras zonas del valle medio del Ebro.

Por su parte, el grosor de la línea perimetral de la planta del edificio, el borde exterior de la mesa del altar en la que celebrar los divinos oficios y la parte superior de los arcos diafragma apuntados han sido coloreados con la misma tinta de tonalidad marrón utilizada en el resto del dibujo, seguramente con la intencionalidad de facilitar la interpretación de los distintos elementos arquitectónicos representados en la traza. A este mismo fin obedecen las diferentes anotaciones realizadas con letra en el dibujo, que recogen las medidas de longitud, altitud y anchura del edificio, como la inscripción recogida en el interior de la nave junto a la puerta de acceso a la ermita, en la que se expresa que la anchura total de la fábrica será de *10 baras y tres terzias*, mientras que la largura total, anotada en el segundo tramo de la nave, alcanzaría las *24 baras*. Asimismo, por la parte exterior de la pared perimetral derecha próxima al altar escribió la altura de la ermita, de *5 baras*, incluido el rafe que lo remataría formado por cinco hiladas de ladrillo. El maestro también precisó las dimensiones de los contrafuertes que reforzarían los muros de la nave, anotando junto a uno de los dibujados en el lateral derecho que sobresaldría *bara y media i ½.*

En las centurias posteriores la basílica sufrió nuevas intervenciones destinadas a reparar su deteriorada estructura arquitectónica, hasta que en el siglo XIX fue derribada como consecuencia del pésimo estado de conservación en el que se encontraba, por lo que este dibujo constituye hasta la fecha el único testimonio gráfico que permite aproximarnos al aspecto que presentó el edificio a fines del Quinientos.

[María Josefa Tarifa Castilla]


largo 24 baras

Planta para el monasterio de Benedictinas de Lumbier

El traslado del monasterio de benedictinas a Lumbier desde Lisabe al amparo de la legislación tridentina, para ubicarse en un lugar poblado, se produjo definitivamente en 1591, si bien desde unos años antes se había comenzado el proceso constructivo del complejo monástico. Concretamente, en 1586, se acordó con Domingo de Eztala la construcción del monasterio, según una traza ya dispuesta, que puede corresponder a la conservada en el archivo del monasterio, fechada en 1590. A fines de siglo, recibía la importante cantidad de 999 ducados por la obra Martín de Echarri. Las obras avanzaron lentamente, en 1668 se levantó el crucero, en tiempos de la abadesa Ana Cruzat (1635-1671), que había obtenido una licencia para emplear en las obras 3.555 ducados. En octubre de 1674, siendo abadesa doña María Sanz y Racax (1671-1691), se consagró y dedicó el templo, habiendo invertido en su fábrica la suma de 4.461 ducados. En su construcción participaron los canteros Juan de Navascués y Domingo de Gárate.

En la traza se pueden ver las tres plantas de la fábrica. En la primera se ubicaban la iglesia, portería, coro bajo, bodega de los cubos, claustro y escalera principal. En la segunda el locutorio interior y exterior, la cocina y el refectorio, quedando el tercero para las celdas y un enorme granero. En lo que toca a esa distribución, hay que hacer notar que se realizó una obra adaptándose a terrenos y casas existentes en el casco urbano de la villa y que el plano de un monasterio como tal tuvo que adaptarse a las circunstancias.

El texto que nos ilustra sobre la vida comunitaria de las religiosas son las *Constituciones* de 1615. En las mismas se afirma que las esposas de Jesucristo han de ser jardín cerrado y sellada fuente, de acuerdo con los cánones tridentinos, que insistían en la necesidad de guardar la clausura, sin que las monjas pudiesen salir, ni los seglares entrar en el monasterio. De ahí la importancia de la vigilancia de las llaves y de las porteras, que debían ser elegidas por las abadesas entre las monjas ancianas de confianza y virtud. Respecto al silencio, se afirma que fue celebrado en las Escrituras y los Santos Padres, por lo que lo juzga tremendamente útil para las religiosas al ser «*indicio cierto y manifiesto de la discreción y prudencia, goza de un galardón y premio seguro*». El capítulo tercero se dedica a los locutorios, reglamentando las visitas que debían ser breves y nulas en ciertos periodos del año. En las Benedictinas de Corella, se había estipulado que «*en el locutorio sólo se han de permitir visitas de padres, madres y parientes hasta el cuarto grado inclusive, y de personas de peso que con su conversación edifiquen a las religiosas , procurando que la conversación sea breve y que las religiosas estén siempre en dicho locutorio asistidas de una madre anciana para que a su vista no se hable palabra alguna, así de la parte de adentro como de afuera*».

En el mismo texto se regulan otros aspectos de la vida comunitaria, dedicando precisos párrafos a los votos claustrales de pobreza, castidad, obediencia y estabilidad o clausura. En el apartado dedicado a esta última se dan normas sobre las porteras y porterías, así como del acceso al monasterio. De la pobreza se afirma que constituye «*el fundamento de la perfección evangélica*». Al tratar de la castidad se prohíben adornos, sedas y colores llamativos, haciendo hincapié en su relación con la humildad. Por lo que se refiere a la obediencia, esgrimiendo la regla de su fundador, glosa el voto y deja a juicio de la abadesa el castigo para las que desobedezcan.

De las celdas, tan presentes en el plano, se trata en el capítulo undécimo. Allí se dan las pautas para todo lo referente al dormitorio con aposentos separados. Poco más adelante, a mediados del siglo XVII, en la reglamentación para las Benedictinas de Corella se estipulaba que la celda contaría con «*una cama llana de cordeles, dos colchones, cuatro sábanas de estameña de Toledo o Francia, dos mantas, un cobertor de paño pardo, una mesita con su cajón, dos taburetes, un Santo Cristo de pincel, una pila de agua bendita, media docena de estampas, cortinas de paño y lienzo para el invierno y verano en ventanas y puerta, dos almohadas de lienzo, la una con lana, un cántaro, una almofía con su jarra para lavar las manos*».

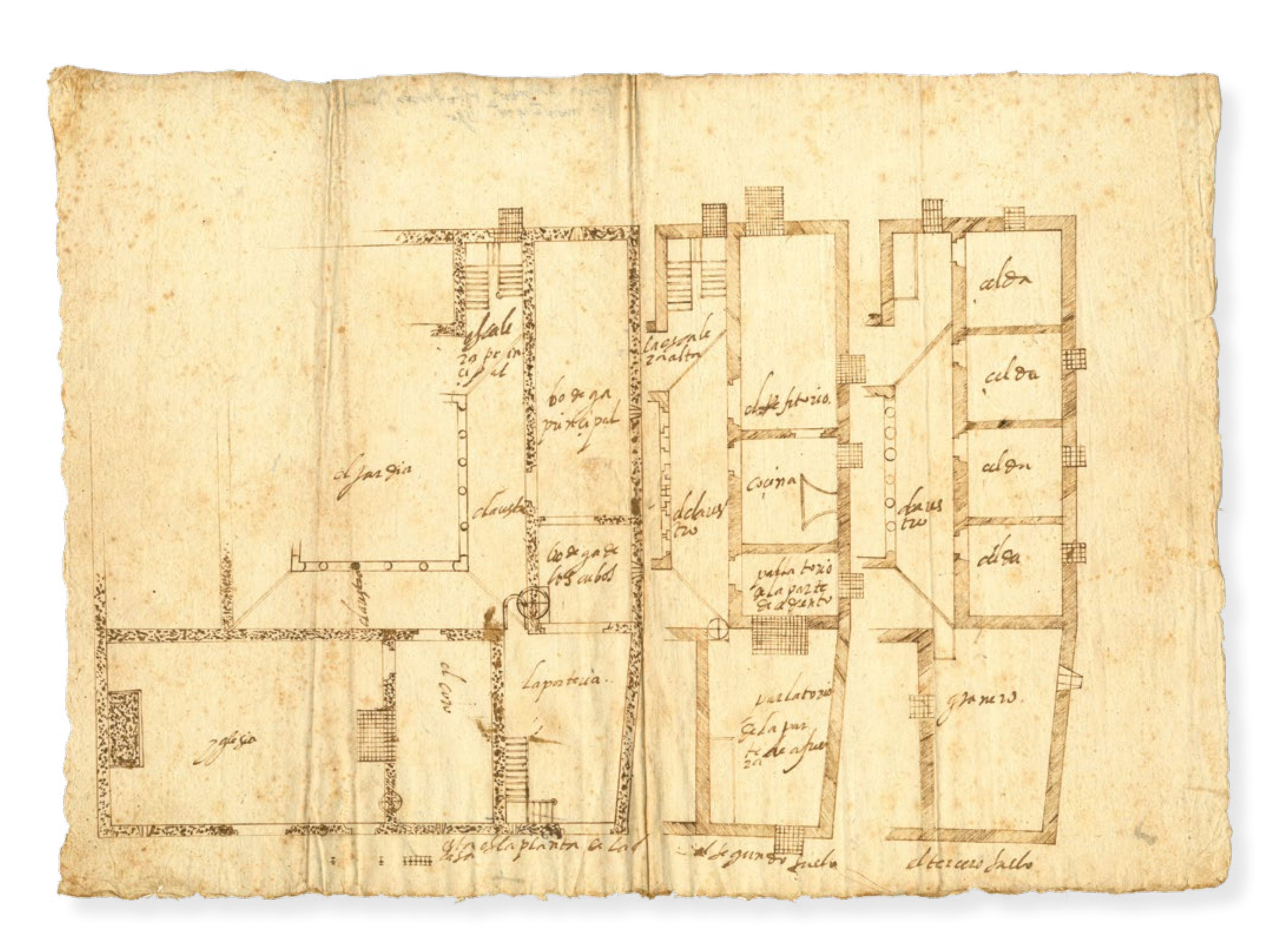
[Ricardo Fernández Gracia]

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 329.

Constituciones para los Monasterios de Religiosas de la Congregación Benedictina claustral Tarraconense y Cesaraugustana, Barcelona, Imprenta de Lorenzo Deu, 1615.

Fernández Gracia, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 88-89.

García Gainza, M.ª C. *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, IV**. Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 166.



Planta para el monasterio de Benedictinas de Lumbier

FECHA: 1590.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 27 x 38 cm.

INSCRIPCIÓN: En la izquierda, correspondientes a la planta baja: *escalera principal // bodega / principal // claustra // el jardín // iglesia // el coro // la porteria // Esta es la planta de la casa*. En el centro, correspondiente al segundo piso: *la escalera alta // el refitorio // el claustro // cocina // parlatorio / de la parte / de adentro // parlatorio / de la par / te de afue / ra // el segundo suelo*. A la derecha la parte del tercer piso: *celda // celda // celda // celda // claustro // granero // el tercero suelo*.

LOCALIZACIÓN: Archivo Benedictinas de Lumbier (Alzuza), lig. 7ª, n.º 9.

Muestras para la cabecera de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante

El 30 de mayo 1593 el ayuntamiento de Cascante, que ostentaba el patronato honorífico de la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria, perteneciente a la orden de los Mínimos, subastó la contratación de su fábrica, adjuntándose al condicionado de la obra dos trazas con las plantas de cabeceras poligonales cubiertas por complejas bóvedas de crucería de nervios moldurados, muy similares. Ninguno de los dos dibujos está firmado ni ofrece detalles que posibiliten fecharlos con precisión, si bien cabe suponer que fueron elaborados *ex profeso* para acometer la construcción de esta cabecera, a mediados de 1593, como posibles muestras con las que materializar su fábrica, escogiéndose finalmente la que presenta la inscripción que la identifica con la capilla de la iglesia conventual cascantina. Una obra que se adjudicó el obrero de villa Miguel de Miranda por menos de 150 ducados del precio establecido en la tasación.

El proyecto seleccionado reproduce una capilla mayor profunda de cinco lados, con las paredes perimetrales y contrafuertes coloreados, dibujando en representación abatida tres vanos de iluminación circulares dispuestos en el paño frontal y oblicuos del testero. La cabecera se cierra con un elaborado diseño de abovedamiento formado por nervaduras rectas que describen una estrella de nueve puntas, con la que enlazan otros nervios curvos que simulan una flor de nueve pétalos de perfil cóncavo que terminan en doble trazado convexo.

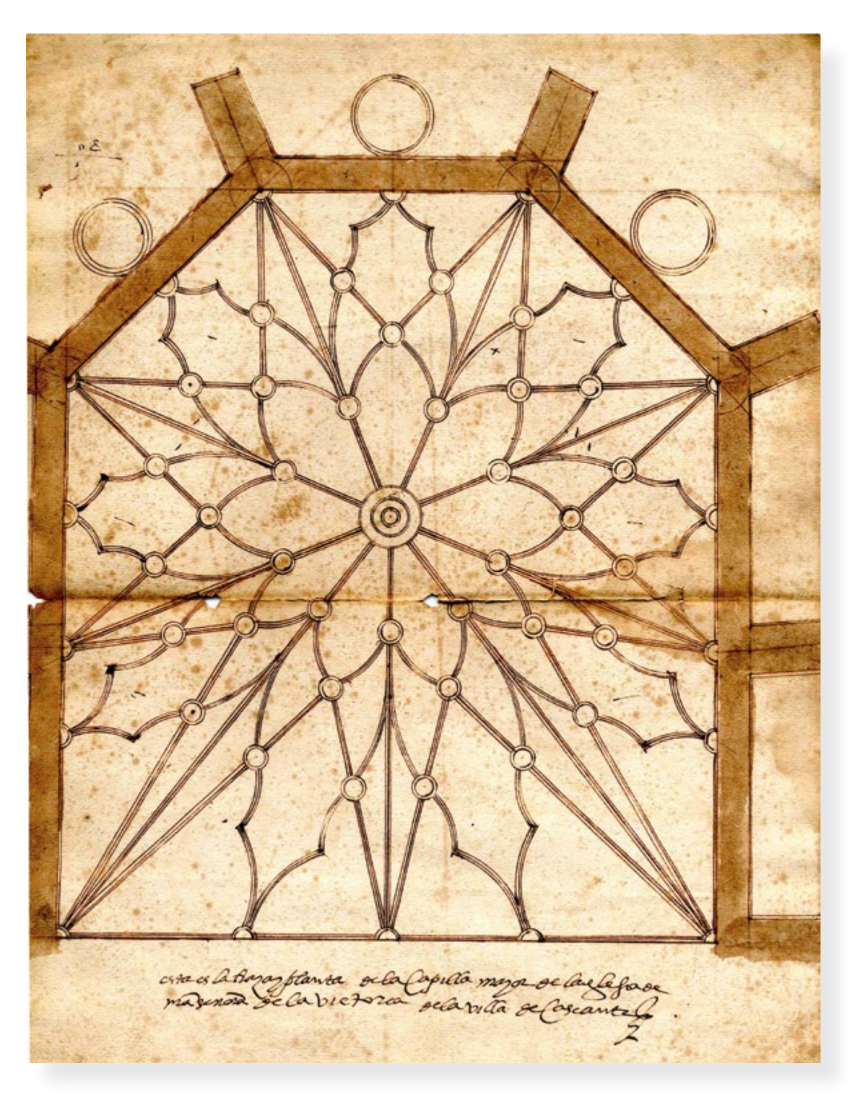
Por lo que respecta a la segunda muestra, representa la planta de una cabecera ochavada, cuyos recios muros y contrafuertes se remarcan con un rayado de líneas rectas dispuestas oblicuamente, dibujándose además en representación abatida cinco vanos de iluminación que describen un arco de medio punto alargado. Este espacio recibe un complejo diseño de bóveda de crucería muy parecido al delineado en la traza descrita anteriormente, ya que también se compone de nueve sectores triangulares, en el que los nervios rectos originan una estrella de nueve puntas rectas, entre los que se intercalan otros de diseño combado que originan una flor de nueve pétalos de perfil cóncavo en torno al polo, que a su vez enlazan con otros nervios que terminan en doble trazado convexo. En la parte inferior del diseño se dibujó una escala de medición, formada por rayas, sin indicar la unidad de medida.

La traza de acuerdo a la que se construyó la capilla mayor del convento cascantino es muy parecida al diseño que en 1563 presentaron las monjas del monasterio de Tulebras para acometer la cubrición de la cabecera del templo abacial, obra que contrató Pedro Verges, y aunque el ábside del cenobio cisterciense es semicircular y los proyectos objeto de estudio describen una planta poligonal de lados rectos, ello no impide que en todos los casos los elaborados diseños abovedados encajen perfectamente.

Desconocemos el nombre del artífice que compuso el condicionado de la obra de la cabecera del convento cascantino, pero sospechamos que pudiera ser Pedro Verges *hijo*, el mismo artista que redactó el acuerdo conforme al que debían cubrirse las bóvedas de la nave de esta misma iglesia, que, por otro lado, repiten el modelo de las que cierran los cuatro tramos de la nave del monasterio de Tulebras acometidas a mediados del siglo XVI. Quizás Verges *hijo* presentó la traza sin identificar objeto de análisis, recreando el modelo de la bóveda del cenobio cisterciense tulebrense, fábrica que estuvo bajo la dirección de su homónimo padre, pero adaptándola a la forma poligonal de la cabecera cascantina, y de aquí sacó el patrón definitivo conforme al que debía cerrarse la capilla mayor del convento de los Mínimos, tal y como recoge la inscripción dispuesta en la parte inferior de la traza que finalmente fue seleccionada. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de que las dos trazas conservadas junto al condicionado de la obra de la cabecera del convento cascantino de Nuestra Señora de la Victoria fuesen presentadas como proyectos diferentes, sin estar uno basado en el otro, para dar una idea a los patronos del aspecto aproximado que debía presentar la cubrición, escogiendo finalmente el concejo de la villa el diseño que aparece señalado como la traza de la Victoria, que fue materializado con gran fidelidad, como se puede apreciar en la bóveda de la cabecera que ha llegado hasta nuestros días, disponiéndose el escudo de la localidad en la clave polar, tal y como especificaba el contrato notarial, blasón que enmarcado con cartelas correiformes también campea en los muros laterales de la capilla, sobre la cornisa que recorre todo el perímetro de la cabecera.

[María Josefa Tarifa Castilla]

Tarifa Castilla, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 349-350.
Tarifa Castilla, M. J., *El Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Gobierno de Navarra, Asociación Cultural Amigos de Cascante «VICUS», 2014, pp. 61-62, 99-102.
Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 91, 93-94, 99-102.
Tarifa Castilla, M. J., «178. Proyectos para la cabecera de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 686-690.



Planta de la capilla mayor de la iglesia conventual cascantina

FECHA: 1593.

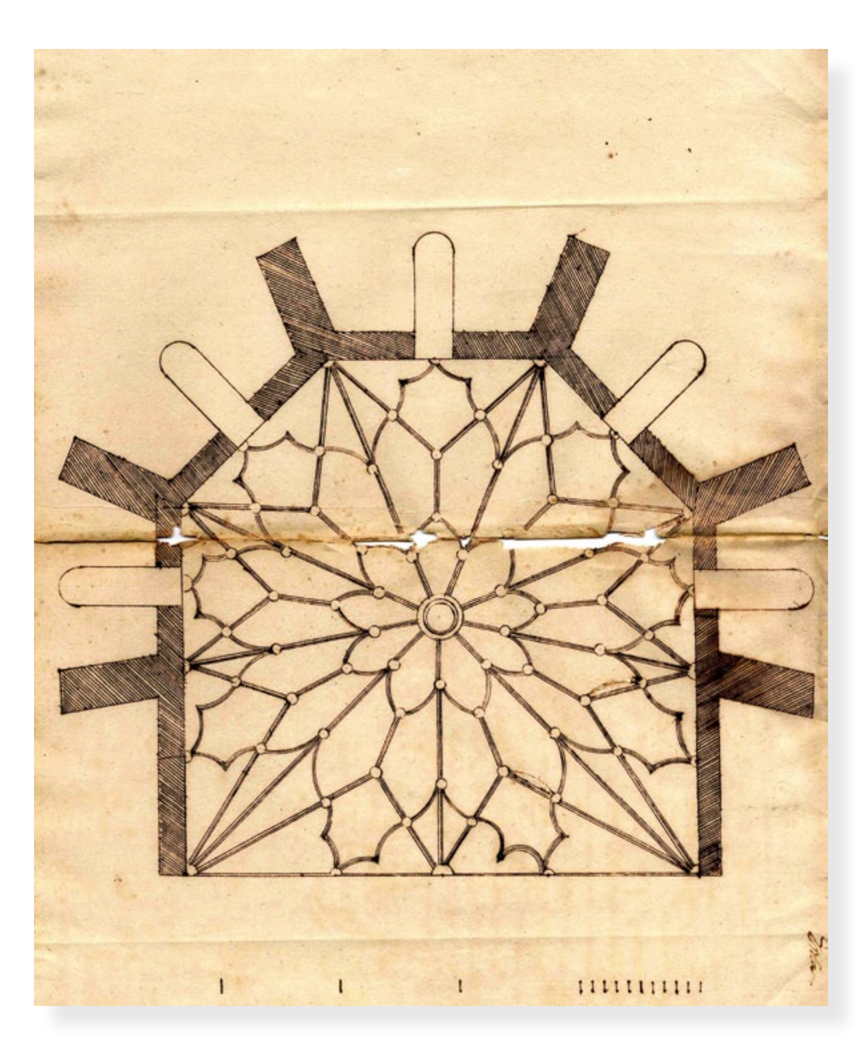
AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia del racimo de uvas. Tinta marrón y aguada. Regla y compás.

DIMENSIONES: 42 x 29 cm.

INSCRIPCIÓN: *esta es la traza y planta de la capilla mayor de la iglesia de / Nra Señora de la Victoria de la villa de Cascante.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Gabriel Conchillos, 1593.



Proyecto de abovedamiento de la cabecera de una iglesia

FECHA: 1593.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia de la flor de lis. Tinta marrón. Regla y compás.

DIMENSIONES: 41,3 x 29,8 cm.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Gabriel Conchillos, 1593.

Propuesta de ampliación de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas

Los dibujos de arquitectura ideados por los artífices en el siglo XVI son un testimonio de los sistemas proyectivos y, por tanto, ideativos que los maestros más cualificados siguieron en la concepción gráfica de sus obras. Estos diseños nos descubren su método de trabajo y las prácticas, tradicionales o nuevas, en las que basaban su actividad como diseñadores en el papel de lo que más tarde tendría que ser la materialización del edificio en piedra o ladrillo. En estos proyectos tienen cabida los dibujos que van desde un simple rasguño elaborado a mano alzada hasta trazas de cuidada ejecución, elaboradas con instrumentos de dibujo como la regla, la escuadra y el compás, acompañadas en ocasiones de medidas y leyendas explicativas, e incluso a veces rubricadas por el o los artífices que las proyectaron.

Un ejemplo significativo al respecto es la traza presentada en 1596 en un pleito judicial incoado por el regimiento de Ablitas ante los tribunales reales navarros durante el proceso de ampliación de la iglesia parroquial de dicha localidad ablitense, como propuesta alternativa al proyecto gráfico que Diego Hurtado, obrero de villa de este municipio, facilitó en 1594 con objeto de agrandar el templo por el espacio de la cabecera, diseño que no se ha conservado.

El proyecto objeto de estudio recoge la propuesta de los canteros Juan de Aguirre, vecino de Larraga, y Juanes de Garaicoechea, residente en Lerín, de ampliación de la iglesia por el espacio de la cabecera, con la edificación de un nuevo crucero y testero. Por lo que respecta al crucero, este espacio se cierra, tanto en el tramo central como en los brazos laterales del mismo, con bóvedas de crucería similares formadas por diagonales, terceletes, ligaduras rectas y teorías de combados, dibujando círculos concéntricos de diferentes tamaños trazados en torno al polo, un tipo de abovedamiento que, por ejemplo, es similar al construido en el crucero y cabecera de la iglesia de San Lorenzo de Ziga, obras que supervisó en 1593 el propio Garaicoechea, y que quizás pudo tomar como modelo. En el caso de la cabecera poligonal de tres lados, frente a las habituales soluciones nervadas empleadas en estas cronologías tan avanzadas del Quinientos en territorio navarro, los maestros apostaron por un abovedamiento más innovador, de raigambre clasicista, consistente en una venera gallonada, solución que Garaichoecha ya había puesto en práctica en la capilla mayor de la parroquial de Lerín, cuando se puso al frente de la ampliación de este templo en 1591 por el espacio de la cabecera, o en el testero de la parroquia de Gartzain que acometió desde 1594.

El diseño gráfico propuesto por Aguirre y Garaicoechea tiene su continuación en un cuerpo de tres naves, mayor la central que las laterales, separadas por pilares cruciformes exentos, siguiendo el modelo de planta de salón o *hallenkirche*, una tipología que apenas caló en territorio navarro en el Quinientos, a excepción de las iglesias parroquiales de Cascante y Cintruénigo, dibujándose además una torre cuadrangular en el extremo inferior del lateral izquierdo, que coincide con el espacio ocupado por la torre campanario pétrea existente en la iglesia en el siglo XVI, estructuras que, junto con los muros perimetrales, quedan destacadas en el dibujo mediante el rayado del líneas rectas que enfatizan su grosor, una traza que los autores rubrican en la parte inferior, junto a la puerta de entrada al edificio.

Esta traza plantea el problema de que no se corresponde con la realidad planimétrica del templo ablitense existente a fines del siglo XVI en el cuerpo de naves, consistente en una sola nave con capillas entre contrafuertes. Probablemente por ello los artífices del diseño aprovecharon el espacio de la hoja de papel correspondiente al cuerpo de naves, en las que no dibujaron el abovedamiento, para anotar las medidas de la ampliación a realizar por la zona de la cabecera, tanto de los soportes, como arcos de separación del crucero y capillas anejas a él.

Aunque el modelo gráfico finalmente no fue llevado a cabo, es un claro ejemplo de los distintos sistemas proyectivos de abovedamiento empleados por los maestros en suelo navarro a lo largo del Quinientos, con una fuerte presencia de la tradición tardogótica en las cubriciones nervadas, frente a la escasa asimilación de formas clasicistas, como las referidas conchas aveneradas, o en otros casos las soluciones cupuladas, poniendo, de manifiesto el debate arquitectónico existente todavía en las primeras décadas del Seiscientos entre los artífices a la hora de optar por un tipo de cerramiento u otro.

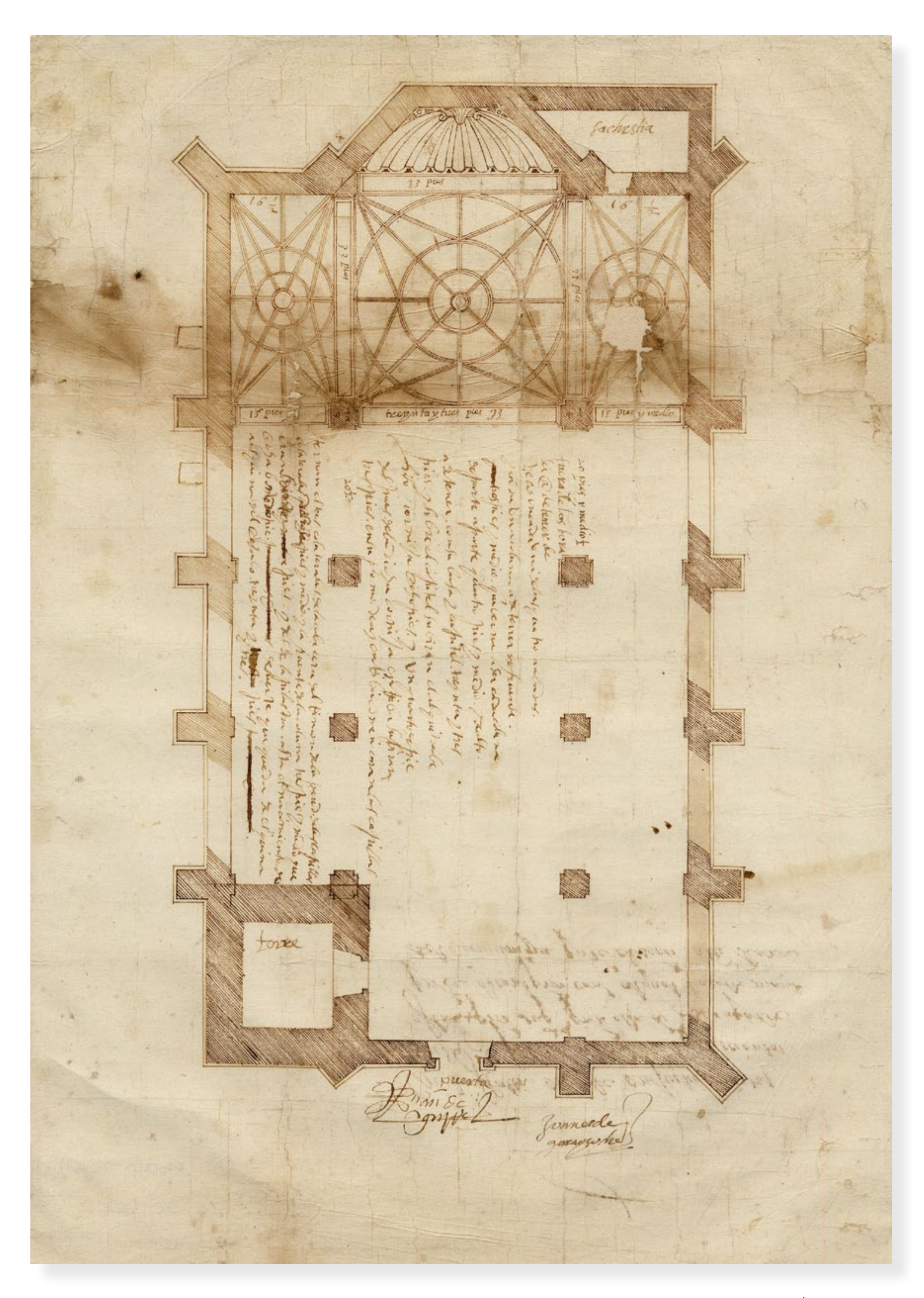
[María Josefa Tarifa Castilla]

Tarifa Castilla, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 404-406, 412-414.

Tarifa Castilla, M. J., «Las iglesias de concha del Renacimiento en Baztan. Ziga, Gartzain y Lekaroz», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 27, 2009, pp. 346-348.

Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 102-104.

Tarifa Castilla, M. J., «187. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 716-720.



Propuesta de ampliación de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas

FECHA: 1596.

AUTOR: Juan de Aguirre (doc. 1574-1608) y Juan de Garaicoechea (doc. 1588-1608)

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia de la mano, coronada por una flor de cinco pétalos. Tinta marrón. Regla y compás.

DIMENSIONES: 43 x 30 cm.

INSCRIPCIÓN: *sachristia // 33 pies // 16 ½ // 33 pies // 33 pies //16 ½ // 15 pies y [ ]// 4 ½ // treinta y tres pies 33// // 4 ½ // 15 pies y medio // 20 pies y medio ½ // fuera de los tora/les a de tener de / ueco en cada una de las quatro nabadas / y cada una columna a de tener de frente / tres pies y medio que berna a ser cada columna / de parte a parte quatro pies y medio y de alto / a de tener con su basa y capitel treynta y tres / pies y sobre el capitel subiran el alquitrabe / friso y cornisa ocho pies y un quarto de pie / despues de la dicha cornisa enriba subiran / tres pies en su plomo de ay enriba començaran las capillas // 20 ½ // ternan estas colaterales de la cabecera del rincon de la pared de las capillas / colaterales quatorze pies y medio y la puente de la coluna tres pies y medio que / seran beinte pies y desde la pilastra asta el nacimiento del / ochabo medio pie, de suerte que queda de esquina / a esquina del ochabo treynta y tres pies // torre // puerta // Juan de Aguirre // Joanes de Garaycoeche.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 326.

Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona

Miguel de Altuna fue un reconocido cantero vasco que desarrolló su actividad profesional en Navarra y Guipúzcoa como de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona (1584-1601), sucediendo en el desempeño de este puesto a su padre Juan de Villarreal (1563-1584). Una de las funciones principales de este prestigioso cargo consistió en proporcionar la traza de los proyectos edilicios que luego materializaban otros artífices. La mayoría de las trazas conservadas de Altuna no han sido localizadas en los protocolos notariales donde se rubricó el contrato de la obra, sino en diferentes procesos que fueron interpuestos ante los tribunales eclesiásticos al surgir diferencias entre las partes contratantes, situaciones que se daban con frecuencia y que obligaban a mostrar el diseño a seguir.

Muchos de estos dibujos son representaciones de conjunto, fundamentalmente de plantas de templos, obedeciendo en su mayoría a la tradición medieval de iglesias de una sola nave, en ocasiones con capillas entre contrafuertes, ideadas en papel y con tintas de un solo color, ejecutadas con una buena delineación mediante el empleo de regla y compás, en las que se señala la intervención arquitectónica a realizar, en ocasiones haciendo uso de convencionalismos representativos como el rayado, utilizado para destacar el carácter masivo de los muros y los elementos de contrarresto de aquellas partes del edificio a construir. Altuna también incluye en los diseños medidas y escalas gráficas, formadas por una línea de puntos, y leyendas o inscripciones aclaratorias alusivas a la intencionalidad del proyecto, en las que refiere la autoría del mismo, ya que el veedor no suele rubricarlos.

Como ejemplo de lo anteriormente expresado, recogemos tres dibujos arquitectónicos ejecutados por Altuna como veedor de obras, en los que se advierte su preferencia por los abovedamientos nervados de herencia tardogótica. Uno de ellos corresponde a la iglesia románica de Azoz, de una sola nave y cabecera semicircular, para la que proyectó en 1595 la edificación de una sacristía, adosada al presbiterio por el lateral izquierdo, de planta rectangular y cerrada con una bóveda de terceletes de cinco claves, con el polo y las claves subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, y adosada a ésta por el mismo lateral izquierdo y abierta al primer tramo de la nave, la construcción de una capilla cubierta con una solución de crucería simple, destacando ambas estancias mediante el rayado de líneas rectas en sus muros perimetrales.

Otra traza reproduce la planimetría de la iglesia medieval de Oco, de una sola nave y cabecera semicircular, a la que se adosa una sacristía por el lateral derecho, en la que Altuna trazó en 1598 la capilla funeraria solicitada por Juana de Beaumont, señora de Bértiz, proyectada entre los dos estribos que delimitan el tramo de la nave más cercano al presbiterio por el lateral izquierdo, con el grosor de los muros perimetrales a edificar resaltado con líneas rectas, y abovedado con una solución de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, y combados que describen un rombo de lados cóncavos en torno al polo, redactando en el reverso del papel el memorial con el visto bueno de la obra.

Más complejo resulta el abovedamiento que el veedor ideó hacia 1597 en la remodelación del templo medieval de Iturmendi, con una cabecera recta, que no era objeto de intervención, a la que se debía añadir la construcción de una escalera de caracol para acceder a la torre y una nueva nave rectangular, con los muros perimetrales entintados de amarillo para clarificar el espacio a intervenir, articulada en dos tramos que reciben la misma fórmula de crucería ejecutada sobre un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecida con dos teorías de combados, mientras que la sacristía, adosada al testero por el lateral derecho presenta el mismo abovedamiento referido anteriormente en la capilla de Oco, proyecto imperceptible en la actualidad tras las intervenciones que sufrió el edificio en los siglos del Barroco.

En definitiva, desde el desempeño de este privilegiado oficio, Altuna impuso a través de las trazas que proporcionó a los maestros de obras el lenguaje artístico a seguir en las edificaciones religiosas dependientes de la diócesis pamplonesa, marcando las directrices artísticas por las que discurrió la arquitectura navarra y guipuzcoana del último tercio del Quinientos, con una fuerte presencia de la tradición tardogótica en las plantas y soluciones abovedadas de diseños nervados, frente a la escasa asimilación de las fórmulas clasicistas más vanguardistas, que apenas calaron en la zona.

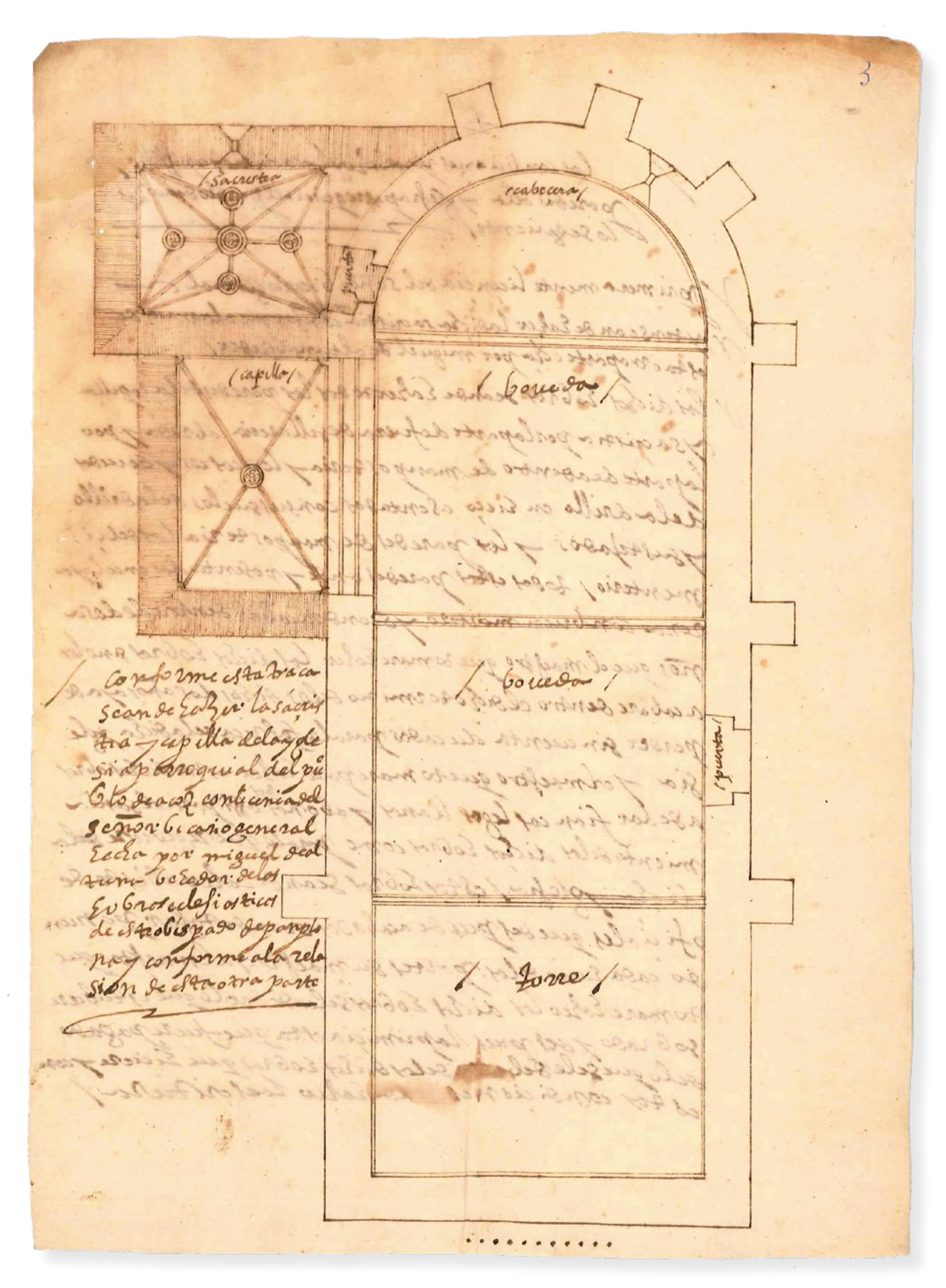
[María Josefa Tarifa Castilla]

Tarifa Castilla, M. J., «Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)», *Artigrama*, núm. 30, 2015, pp. 229-237.

Tarifa Castilla, M. J., «186. Proyecto para la edificación de la sacristía y una capilla en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Azoz (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos xiii y xvi*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 712-715.

Tarifa Castilla, M. J., «192. Proyecto para la construcción de la nave, sacristía y escalera de caracol de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos xiii y xvi*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 739-742.

Tarifa Castilla, M. J., «196. Proyecto para la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de San Millán de Oco (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos xiii y xvi*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 752-755.



Proyecto para la construcción de una capilla y sacristía en la parroquia de San Lorenzo de Azoz

FECHA: 1595.

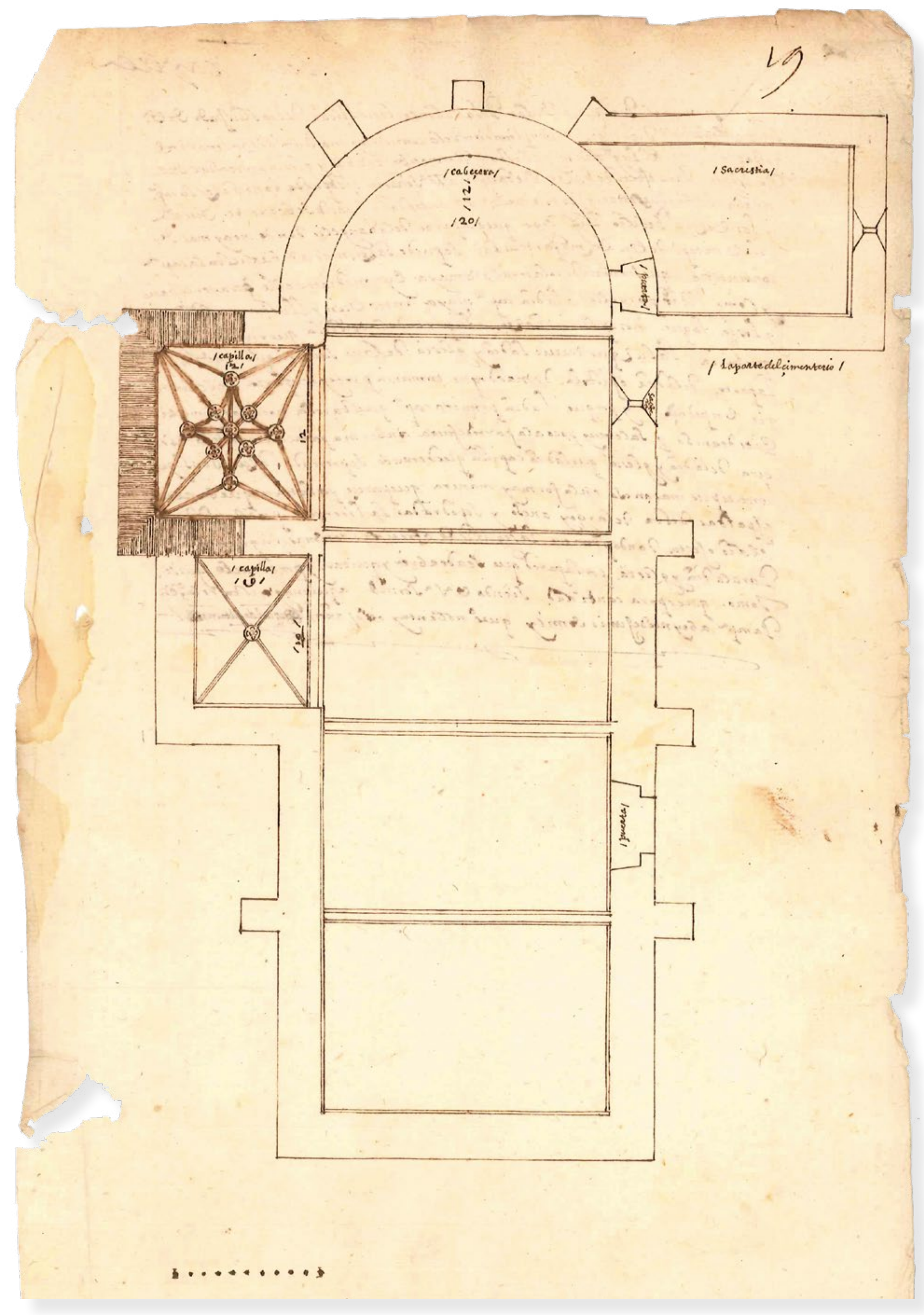
AUTOR: Miguel de Altuna (1549-†1601).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Regla y compás.

DIMENSIONES: 26,5 x 19 cm.

INSCRIPCIÓN: *Conforme esta traça / sean de hazer la sacris / tia y capilla de la ygle / sia parroquial del pue / blo de Açoz con licencia del / señor bicario general / echa por Miguel de Al / tuna, behedor de las / hobras eclesiasticas / de este obispado de Pamplo / na y conforme a la rela / cion de esta otra parte // Sacristia // puerta // cabeçera // capilla // boveda // boveda // puerta // torre.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/ 146, núm. 15, f. 3r.



Proyecto para la construcción de una capilla en la parroquia de San Millán de Oco

FECHA: 1598.

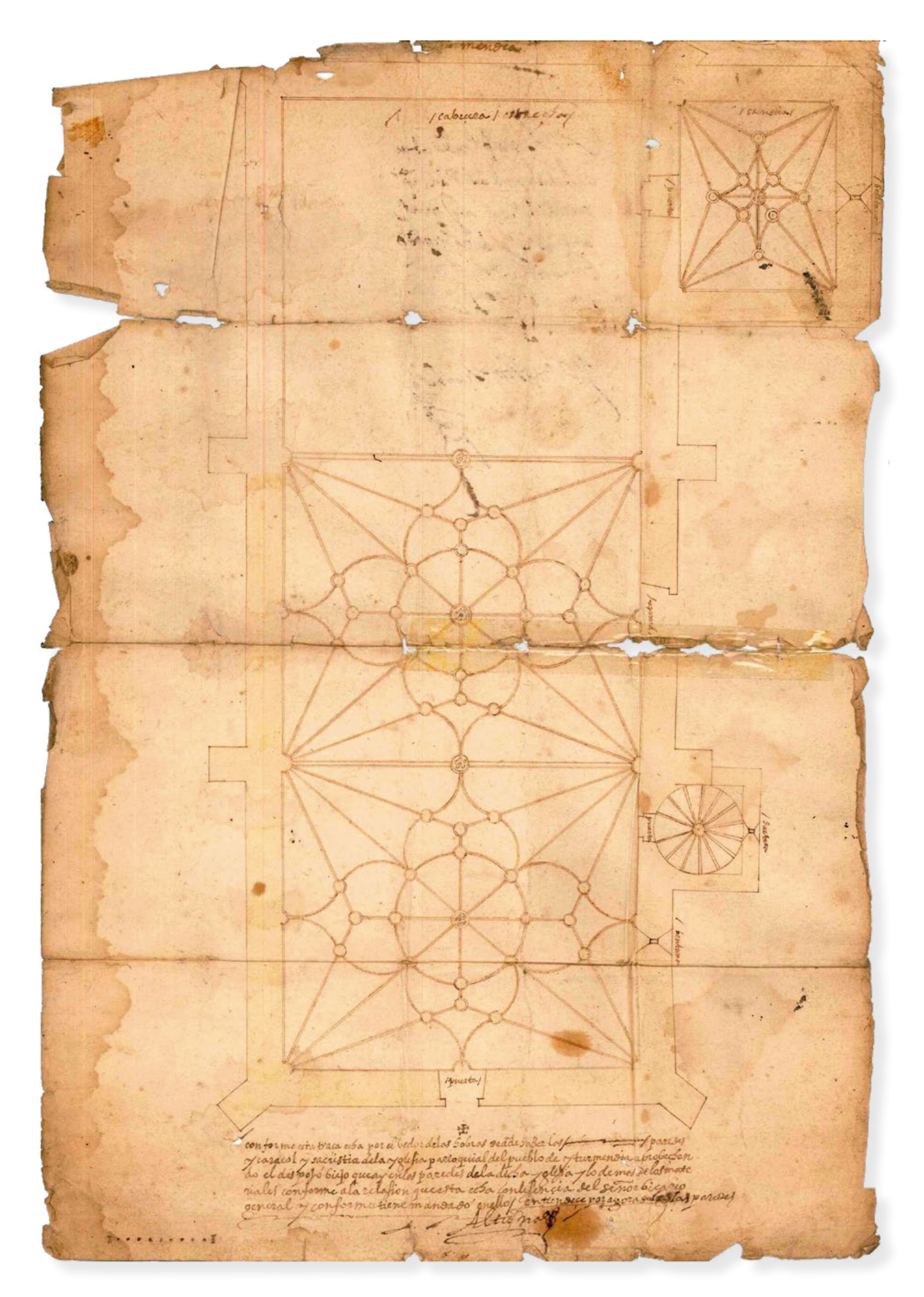
AUTOR: Miguel de Altuna (1549-†1601).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada. Regla y compás.

DIMENSIONES: 28,5 x 19,7 cm.

INSCRIPCIÓN: *cabeçera // Sacristia // puerta // capilla // Saetera // la parte del çimenterio // capilla // puerta.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/ 158, núm. 24, f. 19r.



Proyecto de edificación de la parroquia de San Miguel de Iturmendi

FECHA: 1597.

AUTOR: Miguel de Altuna (1549-†1601).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada amarilla. Regla y compás.

DIMENSIONES: 42,5 x 28,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *Iturmendia // cabeçeza esta echa // puerta // sacristia // bentana // puerta // puerta // Saetera // bentana // puerta // † Conforme a esta traça echa por el bedor de las hobras se a de hazer las paredes / y caracol y sacristia de la yglesia parroquial del pueblo de Yturmendia, aprobechan / do el despojo biejo que ay en las paredes de la dicha yglesia y lo demas de los mate / riales conforme a la relazion que esta echa con licencia del señor bicario / general y conforme tiene mandado en ello. Entiendeçe por agora solas las paredes / Altuna.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/ 1027, núm.º 1, f. 71r.

Proyecto de la casa Belver en Cabanillas

Proyecto de la casa Belver en Cabanillas

FECHA: 1512.

AUTOR: Mahoma el Franco.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: cabeza de buey. Tinta marrón. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 28,6 x 20,3 cm.

INSCRIPCIÓN: *lombar/dera // massaderia // espenssa // en esta torre ha de haber esta / estancia cozina y por ella / entrar a la despenssa y massa/deria // chaminea // este ha de ser establo // este es el portal prin/cipal de la casa // este ha der ser establo/ y encima de estos dos / establos y entrada de casa ha de / haber una sutil sala // entra/da de canbras // chaminea // capilla // entrada a la / capilla // lombar/dera // este patio quadrado ha de ser el patin el quoal tenrra / de espacio XXXII codos en quadra quadrados fino dentro / del qual se han de armar doze pilares y doze arcos / como esta aqui figurado pa fazer las galerias al/rededor de seis codos de ancho por cada parte // este es el lunado el qoal tenrra / hun pozo en medio y sera en acho XX*[te] */ codos quadrados // pozo // puerta / escalera / principal y encima / de esto ha / de yr la otra // puerta / del entresuelo // lombardera // lombar/dera // lombardera // lombardera // lombardera // espenssa // chimenea / de la cozina // cozina // puer/ta // este patio ha de ser sala de doze codos / en ancho y XX en largo // puerta / de la sala // chaminea // entrada a las / dos canbras de la sala // esta torre ha / de serbir de dos / canbras pa la / sala.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 625.

Sierra Urzaiz, F. J., *Historia del Señorío de Belver y su trujal (Cabanillas, 1474-2023)*, Cabanillas, Ayuntamiento de Cabanillas, 2023, pp. 50-61.

Miguel Añues y Barasoian, mercader sangüesino enriquecido con sus negocios de ganadería y lana, adquirió en 1504 a los reyes de Navarra, Catalina de Foix y Juan de Albret, el señorío de Belver, en el que fundó un mayorazgo y promovió a partir de 1511 la construcción de la casa principal. El proyecto arquitectónico se encargó al maestro de obras Mahoma el Franco, quien el 5 de enero de 1512 firmó en Tudela el condicionado de la vivienda a realizar con ladrillo y fusta, que contaría con planta baja, entresuelo, dos pisos superiores y un tercero para la defensa, facilitándose además una traza con la planimetría del edificio, inmueble que no ha llegado hasta nuestros días, y que presenta el interés de ser uno de los dibujos más antiguos conservados de esta tipología civil de uso residencial en Navarra, que ha dado a conocer recientemente Sierra Urdaniz. Sin embargo, la muestra resulta un tanto confusa a la hora de interpretarla, ya que en un mismo plano horizontal se representan la planta baja y la primera planta con las estancias identificadas con anotaciones y con las medidas en codos, delineadas con una sola tinta de tonalidad marrón.

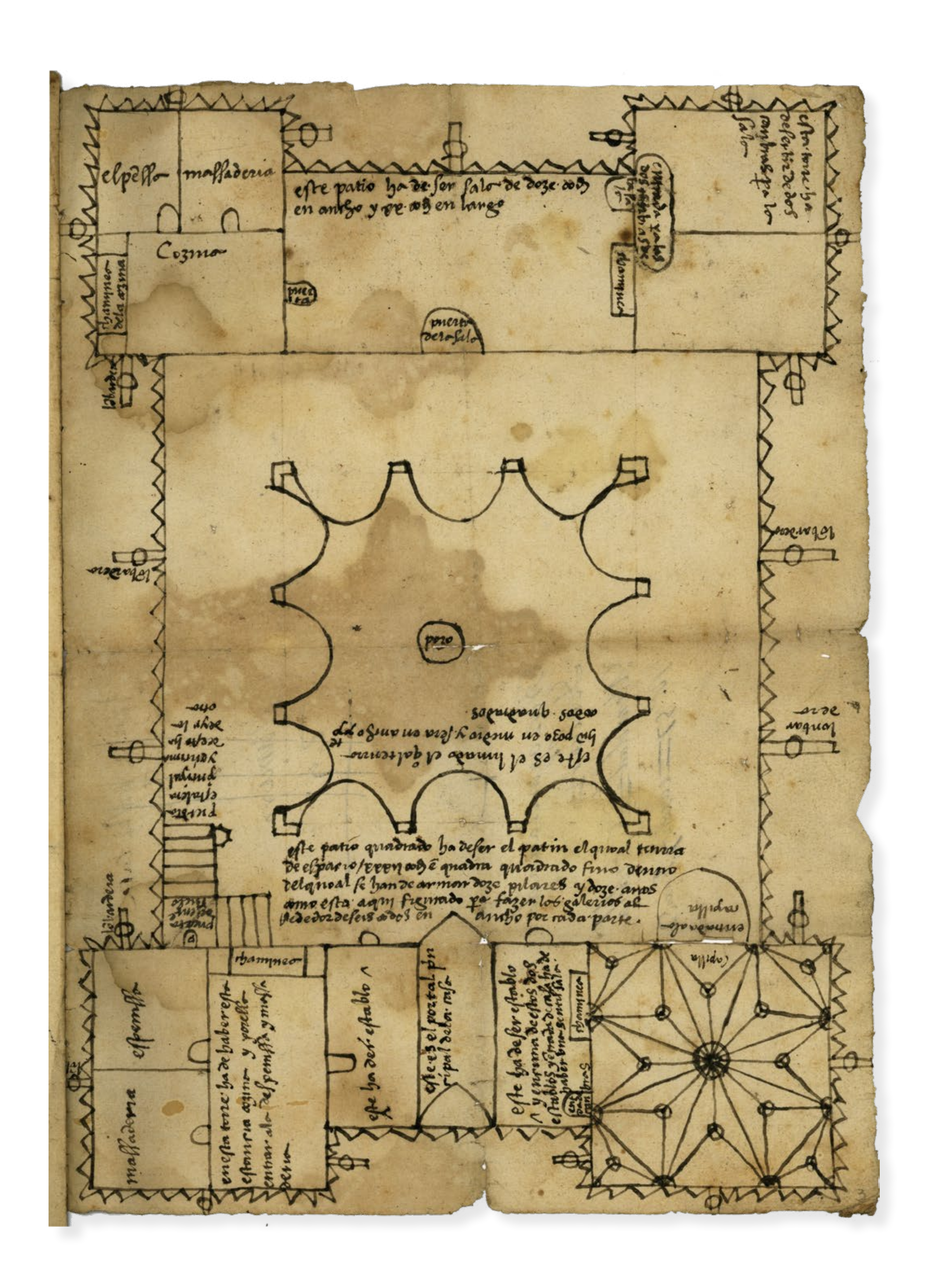
El proyecto gráfico sigue la tipología de casa-palacio del Quinientos, de planta cuadrangular, con lienzos de muralla unidos a las cuatro torres prismáticas dispuestas en los ángulos, de diferentes dimensiones y mayor altura que el resto del inmueble, con almenas a todo alrededor y perforado en los muros exteriores por una veintena de lombarderas desde las que disparar las armas.

La casa se articula en torno a un patio central con las estancias distribuidas en dos de los cuatro lados del patio, situadas unas frente a otras. En uno de esos laterales, en el muro dibujado entre la torre defensiva y el espacio destinado a la capilla, se dispuso el portal principal de acceso, delineado mediante un arco apuntado dibujado en representación abatida, que daba paso al patio interior cuadrangular, a cielo abierto, sustentado por doce pilares enlazados por arcos de medio punto, tres por cada lado, también representados en representación abatida, con un pozo en el centro.

En este lateral de la planta se ubican, además del único portón de entrada al edificio, el zaguán, flanqueado por dos establos, y la capilla localizada en el interior del torreón colocado a la derecha de la puerta principal, a la que se accedía a través del patio interior. Este oratorio doméstico, de uso privado para los miembros de la familia que habitaban la casa, es uno de lo espacios más cuidados del proyecto arquitectónico. Presenta una planta cuadrangular, centralizada, cerrada con una bóveda nervada octogonal de trece claves, y bóvedas nervadas de planta triangular en las cuatro esquinas, lo que permite realizar la transición de la planta cuadrangular de la capilla al octógono de la base de la bóveda. Esta compleja solución construida con la mejor técnica constructiva gótica se venía utilizando en la península Ibérica sobre todo en la resolución de capillas funerarias y salas capitulares, como la sala capitular de la catedral de Burgos (1316-1354) o la sala capitular de la catedral pamplonesa, que acabó utilizándose como capilla funeraria del obispo Barbazán (1318-1355), que desarrolla la misma fórmula planteada en el dosel dispuesto sobre la Virgen de la Epifanía del claustro de la catedral pamplonesa. Siguiendo con la descripción del plano de Belver, frente a esta zona noble de la casa, entre las otras dos torres dispuestas en las esquinas del otro lateral, se encuentran las estancias destinadas al almacenaje, como los graneros.

Las escaleras dibujadas en un lateral del patio interior de la fortaleza permiten el acceso al entresuelo y a la planta noble, reservada a los dueños de la casa, disponiéndose sobre el portón de entrada y los establos una *gentil sala* dotada de chimenea, como muchas otras dependencias principales del palacio, por ejemplo, las dos cámaras o cambras situadas en el interior de la torre de la derecha. Por su parte, el primer piso de la torre de la izquierda aloja la cocina con una chimenea, desde la que se accede a la masadería y a la despensa. Frente a este lateral de la casa, en el otro extremo del patio, la disposición de las estancias de esta primera planta es similar a la descrita anteriormente, con una gran sala provista de chimenea construida sobre el almacén, flanqueada en el torreón del extremo izquierdo por la la cocina, masadería y despensa, y en la torre del lateral derecho por dos cámaras.

[María Josefa Tarifa Castilla]



massaderia
Cozina
pozo
este es el portal principal dela casa
capilla

Alzado de la fachada del ayuntamiento de Cascante

Alzado de la fachada renacentista del ayuntamiento de Cascante
FECHA: 1587.
AUTOR: Pedro Verges *hijo* (doc. 1576-1601).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia del racimo de uvas, con las letras DP inscritas. Tinta marrón y aguada. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 51,7 x 34,8 cm.
INSCRIPCIÓN: *el capitan X° Cunchillos / Jullian Xiz de Cascante.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales Cascante, Martín de Azcona, 1587, f. 198r.

Segura Moneo, J., «Casa consistorial de Cascante», *Casas consistoriales de Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 170-171.
Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R., «Arquitectura», en R. Fernández Gracia (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 152-153.
Tarifa Castilla, M. J., «La Casa de la Villa de Cascante a la luz de la contratación y trazas del siglo xvi», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 24, 2016, pp. 24-29.
Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 94-96.

En julio de 1587 el capitán Ximeno Conchillos, como alcalde de Cascante, y los regidores de la localidad expresaron en un concejo público la necesidad de construir una *casa de la villa* o ayuntamiento, para cuyo fin presentaron el condicionado de la obra y dos trazas delineadas por el obrero de villa Pedro Verges *hijo*, quien contrató la fábrica junto con Miguel de Múxica. Uno de esos dibujos muestra el proyecto de alzado de la fachada principal, de dos pisos de altura, articulados mediante arcos de medio punto y columnas de orden toscano, rematados por una galería de arquillos de menor tamaño, es decir, con el empleo de un lenguaje plenamente renacentista, que también se advierte en otros consistorios navarros edificados por estas mismas fechas, como el de Sangüesa (1570). Sin embargo, el diseño cascantino emplea el orden arquitectónico en la totalidad del alzado, organizándose a partir de un doble orden toscano superpuesto, aspecto que, además, denota el conocimiento de la tratadística clásica por parte del artista que la ideó, en la línea de los dibujos de edificios romanos que Serlio y Palladio recogen en sus tratados de arquitectura del Quinientos.

En el cuerpo bajo del proyecto del ayuntamiento cascantino se abren tres arcos de medio punto, el central destinado a la puerta principal y los laterales, según indica el contrato de la obra, adaptados para ventanas con rejas, quedando todos ellos flanqueados por cuatro columnas pétreas de orden toscano, provistas de basa, fuste liso y capitel, que le dotan de clasicismo. Por encima de dichos soportes se dispone un entablamento corrido, que también discurriría por la fachada lateral que daba a la calle principal de la localidad, formado por arquitrabe, friso con triglifos y metopas y cornisa.

El segundo piso repite la misma disposición que el inferior, al quedar articulado por tres arcos de medio punto, en este caso de menores dimensiones, que apean en columnas toscanas, sobre cuyo capitel discurre un entablamento moldurado, el cual queda interrumpido a la altura del fuste de las cuatro columnas toscanas que asimismo dividen el frente de la fachada de la planta noble. El paso al cuerpo superior también se realiza, como en el primer piso, a través de un entablamento moldurado volado ascendente, sobre el que se dispone una galería de arquillos de menor desarrollo en altura que los dos niveles anteriores, formada por nueve arcos de medio punto que descansan en columnas con basa y capitel, de mayor desarrollo el arco central, situado en eje con la parte central de la fachada. Todo ello queda rematado por un tejado a tres aguas, situándose en los extremos de la fachada dos pequeñas torres ciegas cuadrangulares con remates cónicos, culminados con bolas y veletas. Aquellas partes del edificio a construir con piedra, como los cimientos y columnas, aparecen sin colorear, mientras que las proyectadas con ladrillo han sido matizadas con una aguada de tonalidad marrón.

Nos encontramos ante una traza de singular importancia, no sólo porque permite recrear el aspecto originario de la fachada renacentista del Quinientos, que no ha llegado hasta nuestros días, sino también por tratarse de uno de los escasos ejemplos de diseño gráfico conservado en territorio navarro de un edificio consistorial en los siglos de la Edad Moderna, y el más antiguo localizado hasta el presente. Un proyecto de fachada clasicista que está en la línea de la arquitectura más vanguardista que se acomete por estos años del tercer tercio del siglo xvi en el territorio hispano, en la que prima el uso de los órdenes clásicos en paramentos de gran austeridad decorativa, pero rica en articulación estructural, como la fachada principal del ayuntamiento de Toledo trazada en 1574 por Juan de Herrera.

En definitiva, el proyecto del ayuntamiento cascantino quedó configurado como un gran volumen cúbico de planta rectangular, cuya fachada principal, tratada con mayor dignidad, concentraba los elementos de mayor interés del edificio, como la portada o el balcón de autoridades. Con la construcción de la casa concejil, la institución municipal plasmó de forma material su legítima autoridad frente a los otros poderes sociales, civiles y eclesiásticos existentes, ya que no sólo quedó concebida como espacio físico destinado a la administración ciudadana, como revela la otra traza del proyecto edilicio en la que se señalan las diferentes estancias que lo componen, sino que se erigió en sí misma como máximo exponente de la autoridad municipal, a lo que contribuyó igualmente su ubicación en la plaza mayor, presidiendo el espacio urbano más representativo de la localidad.

[María Josefa Tarifa Castilla]



Traza con las dos plantas del ayuntamiento de Cascante

Traza con las dos plantas del ayuntamiento de Cascante
FECHA: 1587.
AUTOR: Pedro Verges *hijo* (doc. 1576-1601).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: perteneciente a la familia del racimo de uvas, con las letras DP inscritas. Tinta marrón y aguada. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 57,2 x 42,2 cm.
INSCRIPCIÓN: planta inferior: *sala baja // granero // carçel para los presos de /cuydado*; planta superior: *corredor de la escalera // camara del secreto // sala del juzgado // otra carçel para los presos / que no son de cuydado.* Entre las dos plantas: *la traça que se yço fue esta y la firmaron* [...]. Rúbricas: *el capitan X° Cunchillos // Jullian Xiz de Cascante // Beltran Dominguez // Diego Romeo.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Martín de Azcona, 1587, f. 199r.

Segura Moneo, J., «Casa consistorial de Cascante», *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 170-171.

Tarifa Castilla, M. J., «La Casa de la Villa de Cascante a la luz de la contratación y trazas del siglo xvi», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 24, 2016, pp. 24-25, 29-32.

Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 94-95.

Pedro Verges *hijo*, obrero de villa con una prolífica producción edilicia en la ribera de Navarra en el último tercio del siglo xvi, diseñó en 1587 las trazas para la construcción del ayuntamiento de Cascante, cuyo concurso convocó el regimiento de la localidad, consistentes, por un lado, en el alzado de la fachada, analizado en otra ficha y, por otro, en las dos plantas del edificio concejil delineadas en el mismo pliego de papel, que estudiamos a continuación. Esta traza fue rubricada por los maestros de obras Beltrán Domínguez, vecino de Corella, y Diego Romeo, de Tudela, como testigos presentados en la formalización del contrato de obras.

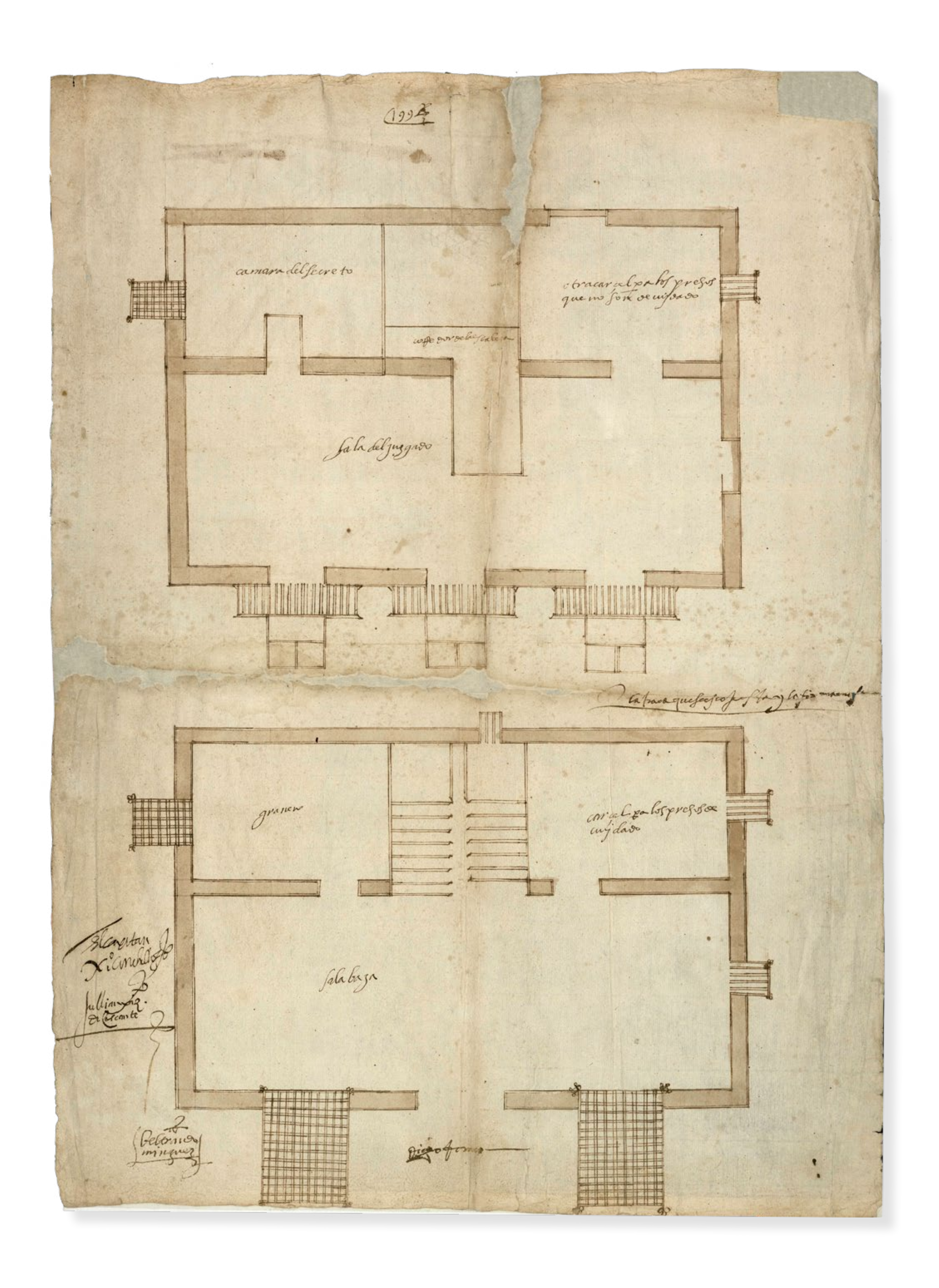
En la parte inferior del soporte se muestra la planta del cuerpo bajo y en la zona superior la planta noble, con la distribución interior primigenia de las estancias y el desarrollo de las escaleras. En la planta del piso bajo la mayor parte de la superficie está ocupada por una *sala baja* de desarrollo rectangular, sin compartimentar, concebida como el lugar protocolario de recepción por parte del regimiento municipal a las personalidades invitadas, a la que se accede directamente desde la puerta que se abre en la fachada principal que da a la plaza mayor. Esta sala baja, situada tras el portón de acceso al inmueble, quedaba perfectamente iluminada por los dos grandes ventanales dispuestos a ambos lados del ingreso principal al edificio, y por otro vano de iluminación más pequeño abierto en un lateral, con las rejas dibujadas en representación abatida. Al fondo de dicha dependencia, y en eje con la puerta de entrada al inmueble, se dibuja la escalera principal que permite el acceso al cuerpo superior, iluminada por una ventana localizada en la parte posterior, colocándose a ambos lados de la misma otras dos estancias más pequeñas de planta rectangular a las que se accedía en el piso bajo, una destinada a granero en el lateral izquierdo, igualmente ventilado por una ventana rejada, y otra a la cárcel *para los presos de cuidado* como indica la pertinente inscripción, con una ventana similar a la abierta en este mismo lateral derecho de la sala baja, calabozo que, según refiere el contrato de obra del ayuntamiento de 1587, también dispondría de un pequeño aposento destinado al carcelero.

Por tanto, tal y como revelan las distintas estancias señaladas en el plano, la casa de la villa fue concebida como un edificio de carácter polivalente y multifuncional que aglutinaba gran parte de los servicios que la infraestructura cívica requería, tanto en materia penal como económica, entre otros, ámbitos cuya responsabilidad recaía directamente en la institución municipal. Estos espacios normalmente se ubicaron en la planta baja, como el caso que nos ocupa, ya que la vinculación de la justicia a la actividad municipal determinó la importancia de la cárcel o calabozo en el propio edificio concejil, dado que el regimiento ejercía la jurisdicción criminal, así como otras dependencias relacionadas con la economía municipal, pues desde la Edad Moderna los concejos velaron a través de las ordenanzas municipales por asegurar el proceso de aprovisionamiento y suministro de productos básicos, principalmente trigo, almacenados en el granero, dependencia que se incluye en el dibujo, insertándose también en la casa concejil el peso de la villa.

La escalera proyectada en la traza del cuerpo bajo del ayuntamiento de Cascante conduce al piso noble, accediéndose a él a través del *corredor de la escalera*, cuya planta rectangular, de similares dimensiones que la del piso inferior, se representa en la parte superior de la misma hoja de papel. Una estructura desarrollada en tramos de ángulo recto y que según revela el contrato de la obra contaría en la barandilla de la planta calle con un antepecho y balaustres con basa y pasamanos rematados en capitel.

En el piso superior también se localizan las estancias propias de la casa de la villa, como el Salón de Sesiones o de Plenos, donde se reúne el concejo, en la traza identificado como *camara del secreto*. En este espacio de planta rectangular e iluminado por una ventana con rejado, se dispondrían la presidencia o asiento de honor, una sillería corrida para los concejales y un espacio más o menos amplio destinado al público. También se dibuja en esta planta principal la amplia *sala del juzgado*, dispuesta sobre el espacio de la sala baja del piso inferior, desde la que se accedía a los tres balcones que daban a la fachada principal, y otra dependencia utilizada como *carcel para los presos que no son de cuidado.*

[María Josefa Tarifa Castilla]


camara del secreto
sala del juzgado
granero
sala baxa

Diseños para la reforma del torreón y casa real de Viana

Los dibujos de arquitectura que los maestros delinearon en la Edad Moderna en ocasiones son el único medio de conocer las formas originales que tuvo un edificio, a menudo transformadas tras su finalización con motivo de ulteriores restauraciones o cambios de uso, hasta llegar incluso a su desaparición total, como es el caso que nos ocupa. El castillo medieval de Viana sufrió una importante remodelación arquitectónica en la década de 1590 de la mano de los maestros canteros Amador de Segura y Ramos de Arizmendi, quienes redactaron un informe el 12 de junio de 1593 que acompañaron de un plano de la casa real y las plantas de los tres pisos del torreón, con las diferentes estancias que debían llevarse a cabo para transformar la fortaleza defensiva en una residencia palaciega.

La traza con el proyecto de reforma de la casa real muestra en la parte superior el alzado de la fachada norte del palacio. Reproduce un edificio de dos cuerpos de altura, separados por una moldurada cornisa y rematado por una cubierta de tejas, disponiéndose en el segundo nivel cinco ventanas rectangulares con marcos de orejeta, junto a la planta de la barbacana semicircular, adosada a la misma muralla, que contaba con una puerta exterior de medio punto y caracol hacia el primer piso. Según refiere la inscripción anotada al lado, la parte inferior del cubo estaba edificado, por lo que tan sólo había que construir desde ese espacio hacia arriba. También había que fabricar los nuevos soportales que se dibujan a continuación en la fachada de la casa, articulados por dos arcos rebajados sobre pilastras, sobre los que se abren tres vanos rectangulares con el mismo enmarque de orejetas, espacio que comunica con los aposentos del torreón, cuya planta de gruesos muros se dibuja en el extremo derecho de la traza. A ambos lados del alzado se anotaron largas inscripciones que explican el motivo de ejecución del dibujo, y qué partes del edificio estaban levantadas y las que restaban por hacer.

Por su parte, en la parte inferior de la traza de la casa real los maestros Segura y Arizmendi dibujaron la planimetría de los espacios proyectados arriba, pero en sentido inverso, lo que dificulta su interpretación, comenzando por la barbacana redondeada, que se continúa con la muralla y la puerta que se abrió a la plaza del castillo, junto al sitio de la torre. En el interior del recinto amurallado se señalan el patio, el jardín y diferentes dependencias dispuestas alrededor del torreón, como el zaguán y otros aposentos, espacios que quedan identificados en su mayor parte con clave alfanumérica. El dibujo también cuenta con una escala de medición, en pies de vara, dibujada en una línea de 11,5 cm de largura, con espacios cada 0,4 cm hasta llegar a la medida de 5 pies.

Los canteros Segura y Arizmendi asimismo facilitaron otros tres diseños, igualmente conservandos en el Archivo Real y General de Navarra, que muestran la planta con la distribución interior de los pisos de las tres alturas del torreón con sus correspondientes habitaciones, así como las escaleras de comunicación entre ellas y la apertura de las puertas y ventanas de iluminación, cuatro por planta, con una altura total de 47 pies, existiendo bajo la primera planta una bodega cerrada con bóveda de piedra, que constituye el suelo de la planta primera.

La planta del primer cuerpo del torreón queda articulada en el interior de los recios muros en tres grandes estancias, una sala rectangular que ocupa la mitad de la superficie, otra cámara menor y otra recámara más pequeña, de la que arrancan unas escaleras que permiten el acceso a la parte superior. En medio del pavimento hay un pilar señalado con la letra *e* que sube hasta el tejado y en el que están fijados los suelos. En la segunda planta del torreón, en la que se señala la parte orientada al este, se plantea la misma distribución de estancias que en la planta inferior, una gran sala que mira al mediodía, una cámara cuadrangular de menor tamaño y otra recámara, con el pilar central. Finalmente, en la tercera planta se representa el corredor de la parte superior con los muros discontinuos del perímetro de la almena. Los tres planos cuentan con anotaciones escritas muy precisas referentes a sus medidas, distribución de las estancias, etc. Diseños que, tras la desaparición de los inmuebles, son la única fuente que en la actualidad nos permiten recrear la configuración que presentaban estas edificaciones a fines del Quinientos.

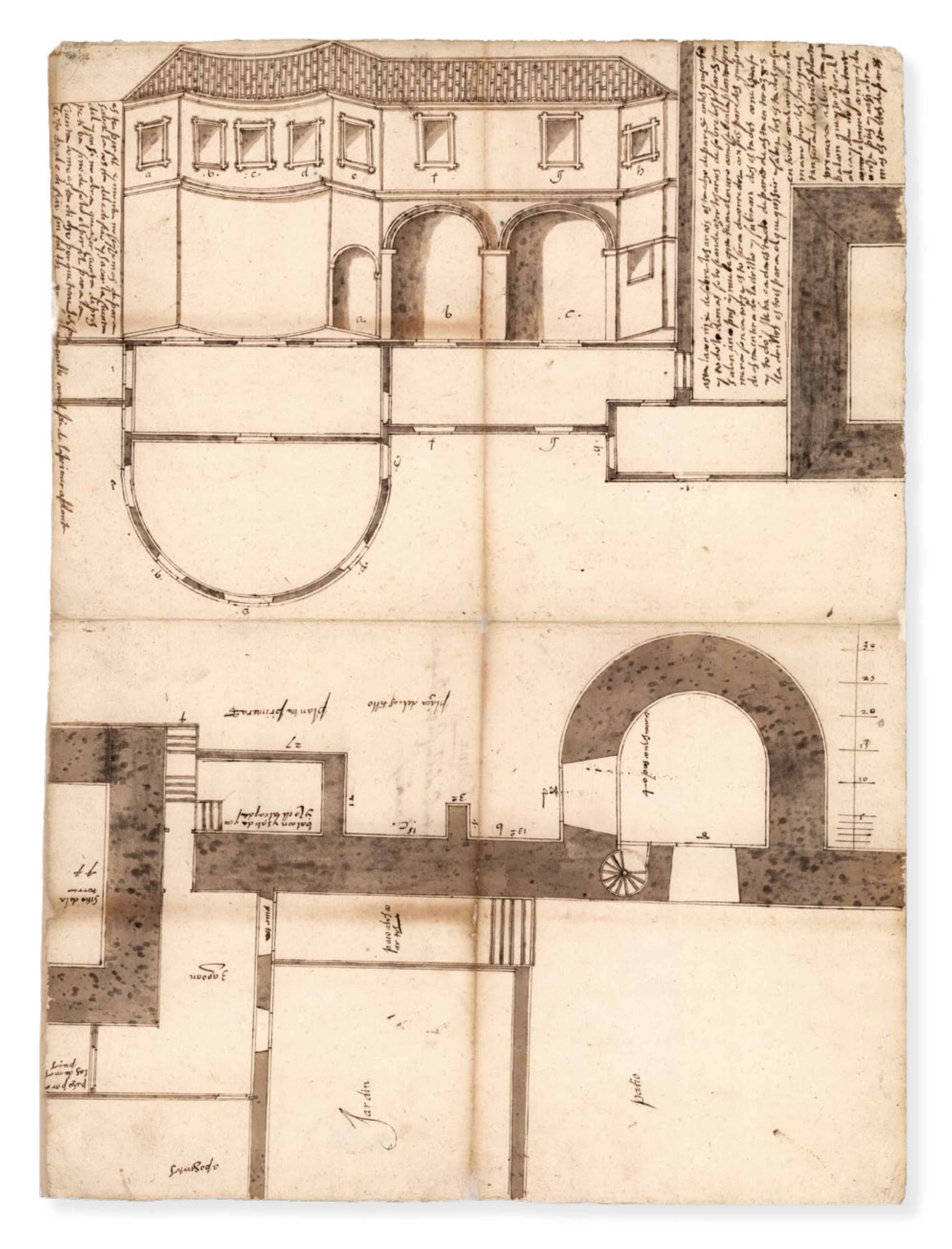
[María Josefa Tarifa Castilla]

García Gainza, M.ª C., Heredia Moreno, M. C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo monumental de Navarra, II**. Merindad de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983, pp. 613, 618.

Labeaga Mendiola, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1984, pp. 49-50.

Tarifa Castilla, M. J., «179. Proyecto para la reforma de la casa real de Viana (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 691-693.

Tarifa Castilla, M. J., «180. Proyectos para la reforma de la primera, segunda y tercera planta del torreón de la casa real de Viana (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 694-697.



Planta y alzado de la casa real de Viana

FECHA: 1593.

AUTORES: Amador de Segura (doc. 1571-1593) y Ramos de Arizmendi (doc. 1573-1603).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada. Regla y compás.

DIMENSIONES: 48,5 x 43,5 cm.

INSCRIPCIÓN: Alzado: *este perfil y montea se yzo mas de para / saber la costa del edificio y sacar la cuenta / del y ansi no abra que azer cuenta de pres/petiba sino de solo el perfil para la / cuenta como esta dicho porque tiene los pies / de todo el edificio sin faltar como [ ] en ello con el pie de la primera planta // a // b // c // d // e // f // g // h // a // b // c // a // b // c // d // e // f // g // h // asta la cornisa de sobre los arcos esta echo de pared en los ques cubo / y todo lo demas solo se an de azer los arcos de sobre los pilares que / salen çinco pies y nuebe que tiene el muro como se b en la planta pri/mera son catorze esto sera de corredor con sus paredes que seran / de asta entera de ladrillo y subiran dos estados con el rafe / y todo lleba cada estado de pared de asta entera 385 / ladrillos esto es para el que quisiera saber los estados que seran / en todo con el compas en la / mano por los pies ques/ tan señalados en la planta / primera abierta quel / balcon que yzo azer el / alcayde no sube tanto / como el muro con mas de / onze pies y ansi abra / mas estados de pared.*

PLANTA: *patio // jardin // paso a los co/artos // puerta // zagoan // aposentos // paso para / las demas / pieças // sitio de la / torre // balcon y salida que / yzo el alcayde // planta primera // plaça del castillo // 40 pies con los muros.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 149.

Traza del retablo mayor de la iglesia desaparecida de San Salvador de Tudela

Traza del retablo mayor de la iglesia desaparecida de San Salvador de Tudela

FECHA: 1565.

AUTOR: Domingo de Segura (act. 1544-1574).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: mano enguantada abierta con flor de cinco pétalos. Tinta negra y dibujo previo con carboncillo. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 46 x 29 cm.

INSCRIPCIÓN: *Nuestra Señora / de bulto // ebange/lista de / bulto // tablero / de pinçel // El Sacrario // ebange/lista de /bulto // tablero / de pinçel // Señor Sanct / Juan eba(n) gelista // Tablero de / pinçel // ebange/lista de /bulto // tablero / de pinçel // Sanct Salvador / de Bulto // ebange/ lista de /bulto // tablero / de pinçel // Tablero / de Pinçel // Tablero / de pinçel // tablero / de pinçel // El Sacrame(n) to / con luminaria // tablero / de pinçel // Tablero de / Pinçel // tablero / de pinçel // El crucifixo de bulto // tablero / de pinçel // El dios / padre de bulto// El licen(ciad)o / Corella // Joannes cadreyta // Michael P(er)tus // miguel de murillo // domingo / de Segura // P(edr) o Magallón.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 138.

Aunque este retablo no ha llegado a nuestros días, su traza, la más antigua del Renacimiento que conservamos en Navarra, posee un valor excepcional como ilustración de otros altares similares. En el contrato de 22 de marzo de 1565 se incluye la obligación de realizarlo «*conforme a la traça quel dicho mase Domingo ha dado*», lo que certifica su autoría. Formado en Zaragoza, fue el más destacado del taller de los «*maessos de Sangüesa*», con los que ejecutó el retablo de la Magdalena de Tudela. Las líneas arquitectónicas fueron delineadas previamente en seco, sirviéndose para ello de regla y compás. En contraste, los niños y ángeles están realizados a mano alzada sin dibujo previo y se hallan sombreados con la teoría de los trazos para sugerir el modelado de sus cuerpos.

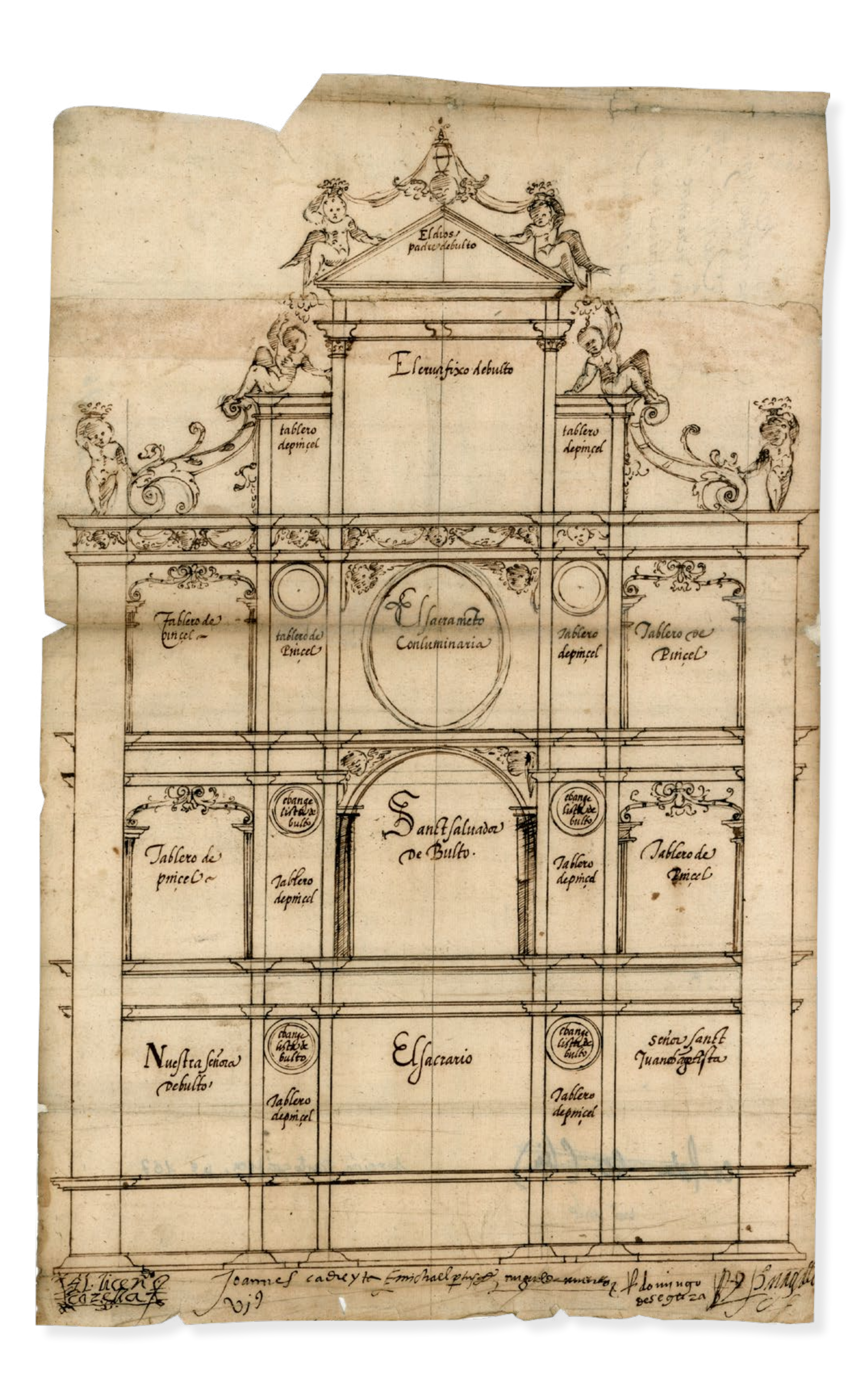
La traza, que sigue modelos aragoneses del Segundo Renacimiento, nos muestra un retablo mixto de casillero con tableros pintados en las calles laterales y tallas en el banco y la calle central. Lo flanquean dos columnas de orden gigante, llamadas curiosamente aquí «*bolantes*», que engloban el banco y los dos cuerpos, alternando con otras de orden normal. Este ritmo manierista tiene su origen teórico y práctico en obras de Serlio y Miguel Ángel. Este orden colosal será utilizado posteriormente en Tudela en el retablo de san Martín de la catedral. Aunque en el dibujo no se concreta, una de las condiciones establecía que la talla se debía concentrar en los tercios inferiores de las columnas y en los capiteles, que sustituyeron a los balaustres. Confieren dinamismo a esta mazonería las entrecalles, al igual que ocurre en otros retablos de talla en los que intervino, como el de la Magdalena, repitiendo en cada una el esquema de origen florentino de tablero de pincel y tondo superpuesto. En los medallones del banco y el primer cuerpo, escoltando al sagrario y la talla del Salvador aparecen indicados los evangelistas. Característico de esta fase es también el ático escalonado con aletones en volutas foliáceos, poblado de niños.

En el segundo cuerpo de la calle central vemos dibujado un óvalo o mandorla, donde dice «*El Sacramento con luminaria*», que convertía a esta obra en un retablo expositor o manifestador. Estaba protegido por un vidrio e iluminado a través de un camarín. Aunque tiene antecedentes medievales, es este un elemento característico del arte aragonés desde fines del siglo XV y durante una buena parte del XVI con ejemplos señeros como los retablos de la Seo y el Pilar de Zaragoza, la catedral de Huesca o la colegiata de Bolea. En Navarra encontramos otros retablos de estirpe aragonesa que muestran en el tercer cuerpo óculos, como el de Cintruénigo, o mandorlas, como el de la Magdalena de Tudela, si bien sirven de marco para las tallas de san Juan Bautista y el Ecce Homo respectivamente. La depuración ornamental que señala el ecuador del Renacimiento en Navarra, se plasma en una de las cláusulas, donde dice que los frisos debían ir decorados con «*la talla de serafines o angélicos y no bestiones ni máscaras*», lo que se concreta en la traza en las cabecitas de querubines del friso superior y en los putti del ático. Se repite así, lo que en 1563 se incluyó en otra condición similar para el remate del retablo de san Juan Bautista de Estella.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

Castro Álava, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949, pp. 129-130.

Criado Mainar, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 612-617.



El dios padre de bulto
El crucifixo de bulto
tablero de pinçel
tablero de pinçel
Tablero de pinçel
tablero de pinçel
El sacramento con luminaria
Tablero de pinçel
Tablero de pinçel
ebangelista de bulto
Sanct saluador de bulto
ebangelista de bulto
Tablero de pinçel
Tablero de pinçel
Tablero de pinçel
Tablero de pinçel
ebangelista de bulto
ebangelista de bulto
Nuestra señora de bulto
El sacrario
señor sanct Juan baptista
Tablero de pinçel
Tablero de pinçel

Traza de la reja de la capilla mayor del monasterio de San Francisco de Tudela

Traza de la reja de la capilla mayor del monasterio de San Francisco de Tudela
FECHA: 1565.
AUTOR: Domingo de Segura (act. 1544-1574).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: mano enguantada abierta con flor de seis pétalos. Tinta negra y previo con carboncillo. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 38 x 29 cm.
INSCRIPCIÓN: *Fran(cisc)o de ¿? / 1680.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 139.

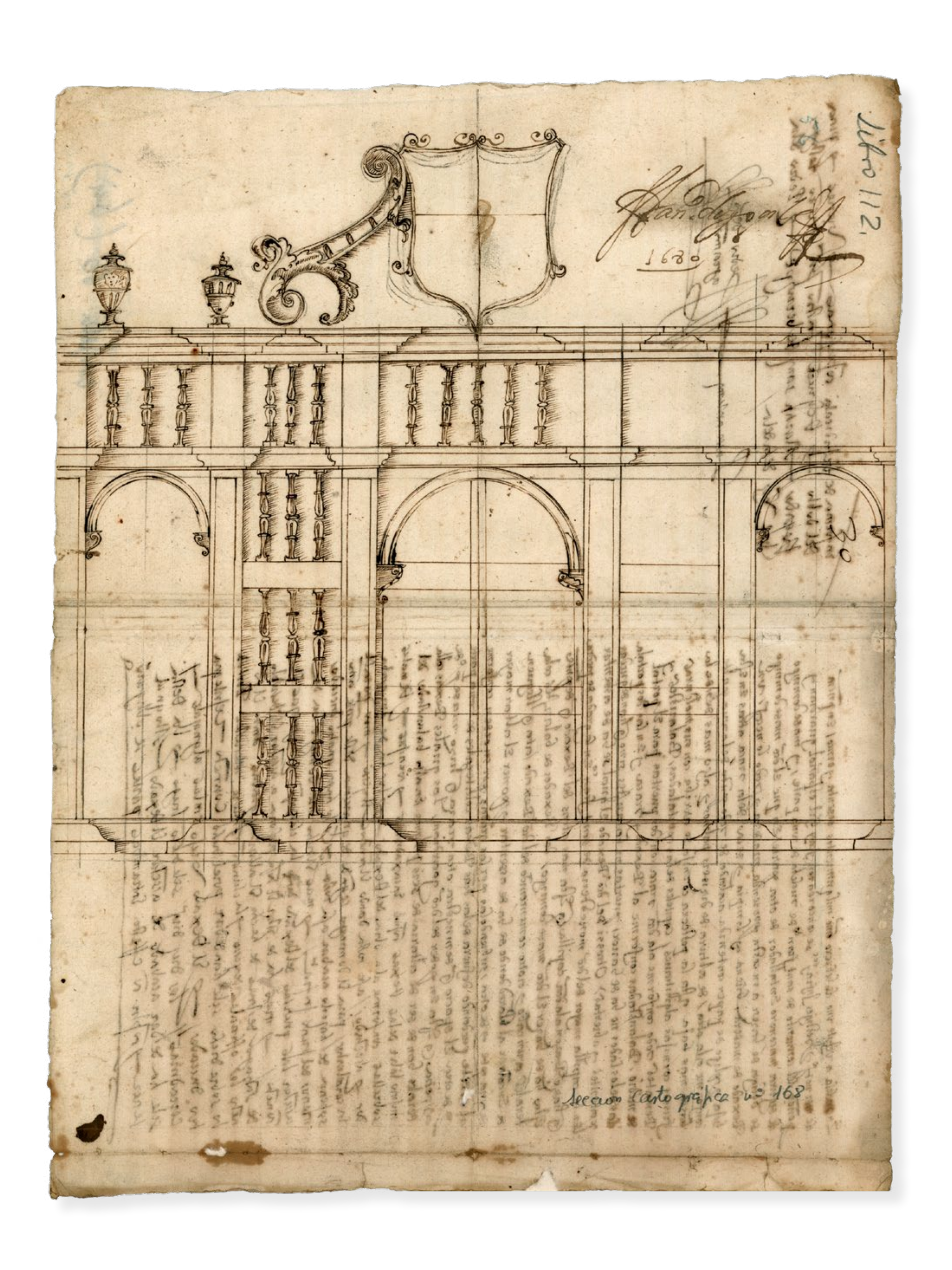
Desaparecida la iglesia del convento de San Francisco de Tudela con todo su ajuar, esta traza del enrejado de madera de su capilla mayor nos permite valorar lo que fue este tipo de cerramiento renacentista tan poco habitual. Acompaña a su contrato, suscrito el 21 de febrero de 1565 entre el guardián y prior fray Gil Español y maese Domingo de Segura, mazonero y entallador; la escritura incluye otras dos rejas colaterales para enjaular la pared donde se debía colocar el retablo mayor, aunque en este caso, sin dibujos. Por estas labores recibiría 24 ducados y el enrejado gótico antiguo. Tres años antes, Felipe Enríquez de Navarra, señor de Ablitas, se había obligado, como patrono de la capilla mayor, a dotarla con una ostentosa reja de hierro de 500 ducados que, como vemos, no cumplió, haciendo el convento otra de madera más barata, y el retablo de Santiago, por más de 800 ducados, que se hizo y fue asentado por Segura.

Su precedente más significativo es la reja de madera que cierra el coro de la catedral de Tudela, realizada por Esteban de Obray en 1525, que puede ser considerada como la primera obra plateresca en Navarra, con grutescos a candelieri y medallones con bustos de guerreros. La documentación de Domingo de Segura en Zaragoza en 1544 y 1545, junto al florentino Juan de Moreto y al normando Esteban de Obray, ha llevado a Criado Mainar a proponer su formación con este último y una colaboración en la magna obra de la sillería coral del Pilar, en la que estaban embarcados por esos años ambos maestros. Pocos años después Segura colaboraría en 1552 con Medardo de Picardía en la sillería de coro de la parroquia de San Esteban de Sos.

El januado, adaptado a una cabecera gótica, debía medir 16 palmos de altura, asentando las potentes basas de los pilares sobre la primera grada, en tanto que las rejas laterales tendrán 6 palmos. El dibujo nos presenta cuatro órdenes de balaustres con tres arcos de medio punto, el central cerrado con dos puertas y los laterales abiertos para facilitar la circulación; estos arcos apean en ménsulas de doble voluta. Jalonan las tres calles y las dos entrecalles seis pilares capitales cajeados. La balaustrada superior se perfila con una cornisa muy moldurada. La ornamentación se concentra en el remate, donde campea en el centro un escudo de gran tamaño, cuyo campo estaba reservado para las armas de los patronos. Se comprueban varios arrepentimientos en su ubicación y se ha pormenorizado uno de los aletones en volutas foliáceos en los que se apoyaba. Asimismo, están muy detallados dos jarrones o pomos, uno de ellos con un mascarón, que dotan de verticalidad al conjunto. Los balaustres o candelabros de madera, más delgados que los pétreos, pero más gruesos que los de hierro, presentan tres botones o anillos y el doble bulbo invertido habitual. Seguramente se encargó de su fábrica su cuñado Juan Remírez, tornero, vecino de Sangüesa y uno de sus más estrechos colaboradores. Estos oficiales de la madera se servían de un torno de pedal para realizar no solo mobiliario doméstico, sino también columnas, balaustres y otras piezas para retablos, sillerías y rejas. Sabemos que algunos escultores y entalladores, además de realizar canceles de madera, se ocuparon de diseñar trazas y modelos de madera torneados para pilares y balaustres como modelo para rejas de hierro, como bien ha documentado E. Martín Ibarraran en Álava.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

Castro Álava, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura,* Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949, pp. 61 y 81-84.
Criado Mainar, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura, 1540-1580,* Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 612-613.
Martín Ibarraran, E., «Rejería renacentista en Álava. Talleres foráneos en la Llanada», *Ondare,* 24 (2005), pp.92, 94-99 y 114-116.
Tarifa Castilla, Mª J., «Intervenciones arquitectónicas renacentistas acometidas en los conventos medievales de Tudela», *Príncipe de Viana,* 242 (2007), p. 817.


Libro 112,
1680
seccion cartografica n.º 168

Traza para un retablo de San Francisco en el monasterio de Fitero

Este retablo, que debía llevar tres tablas con las devociones de fray Francisco de Jaureguízar, monje del monasterio cisterciense de Fitero, fue ajustado el 21 de marzo de 1571 entre su apoderado Juan de Aguilón y Egüés y el pintor tudelano Miguel de Magallón, haciéndolo todo «*conforme a esta traça*». Los diseños originales de retablos del siglo XVI que esporádicamente han llegado a nuestros días suelen estar delineados por ensambladores, que concentran su atención en los elementos estructurales. En el dibujo que nos ocupa, el pintor realizó una esquemática arquitectura a modo de tríptico y se esmeró en la representación pormenorizada de la historia central y las figuras, señalando con rayados paralelos y enrejillados las zonas sombreadas. Al único cuerpo, dividido por esbeltas pilastras, se añade un tímpano curvo con florones, detallándose únicamente la moldura inferior con un sogueado, que simula el cordón franciscano.

Aun cuando el retablo no se conserva, ni sabemos si se llegó a ejecutar siquiera, los dibujos de las figuras constituyen por sí mismos una interesante obra gráfica del Renacimiento navarro. Más inusual resulta todavía si cabe esta traza si consideramos que, según los usos vigentes en Zaragoza donde se había formado el pintor en 1544, ya contaba entre las fases previas a la ejecución con la presentación al comitente de las tablas aparejadas con el dibujo subyacente. Estilísticamente corresponden al manierismo rafaelesco, que en ese mismo territorio diocesano de Tarazona tiene un buen referente en las pinturas del retablo del monasterio de Tulebras, obra de Jerónimo Cósida Vallejo.

Miguel de Magallón nació en Tudela hacia 1530 en el seno de una familia acomodada compuesta por Pascual de Magallón y Leonor de Casaforte y era sobrino del ilustre mercader Francisco de Tornamira, Como otros tantos jóvenes navarros, marchó a Zaragoza, donde hizo el contrato de aprendizaje en 1544 con el pintor local Pedro Fernández por espacio de cuatro años, documentándose su presencia en esa ciudad al menos hasta 1554. En su dilatada época fecunda en Navarra, que va de 1560 a 1595 aproximadamente, se le documentan tableros de pincel, obras y tasaciones de policromía de retablos y sagrarios y peritajes sobre pintura mural y pinceladura. Trabajó en Tudela y su Ribera en los años 60 y 70 para extender su actividad a otras zonas del Viejo Reino en las décadas de los 80 y 90 en torno a Pamplona, ciudad en la que le encontramos residiendo por primera vez en 1565.

Preside el retablo el episodio de la Estigmatización de san Francisco de Asís, que se inspira en la entalladura del mismo tema de Alberto Durero, que ilustra los *Quattor Libri Amorum*, obra impresa en Nüremberg en 1502. Aparecen muy detallados la figura del fundador de los Frailes Menores, genuflexo y con las manos abiertas mostrando los estigmas, y del hermano León, encapuchado y dormido ajeno a la visión del Crucificado. Por el contrario, el paisaje del monte Albernia está simplemente esbozado mediante unos esquemáticos planos lineales. A la derecha del titular aparece dibujada una Virgen con el Niño inserta en una mandorla de flores y con la media luna a los pies según la visión de la mujer apocalíptica. Esta orla con doce flores, así como la posición oferente del Niño coinciden con las de la Virgen del Rosario, como lo podemos ver en una obra de Metsys del Lázaro Galdeano de Madrid. Santa Lucía es una esbelta figura con un elegante entrecruzamiento de piernas que lleva la palma del martirio en la mano izquierda y la bandeja con los ojos en la otra mano, el mismo esquema que se repite en la tabla de santa Águeda, que será pintada por Rolan Mois en el retablo mayor de Fitero.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

Castro Álava, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949, pp. 129-130.

Criado Mainar, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 30, nota 65 y 412.

Echeverría Goñi, P. L., «La policromía del Renacimiento en Navarra», Tesis doctoral, Universidad de Navarra (1987).

Echeverría Goñi, P. L., «Dibujo para el retablo de San Francisco de Asís», en Fernández Gracia, R. (comp.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 246-247.



Traza para un retablo de San Francisco en el monasterio de Fitero

FECHA: 1571.

AUTOR: Miguel de Magallón (act. 1560 y 1595).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: un globo u orbe con mapa de T en O, con flor de lis y corazón. Tinta negra. Mano alzada.

DIMENSIONES: 42,7 x 30,7 cm.

INSCRIPCIÓN: santa luçía // crucifixo // nra señora // dorado / todo // todo fino // dorado todo fino // que buele dos dedos // dorado fino // este retablo a de llevar de alto ocho palmos y de ancho nuebe y más / la altura del Dios Padre que será dos palmos, en el tablero de medio / a de estar San Francisco, como está en la traza, a la mano drecha a de / estar Nuestra Señora del Rosario, como está en la traza, a la / mano ezquerda a de estar Santa Lucía, como está trazada / y se an de pintar al aceyte y muy buenas colores finas y los pilares que / debiden los tableros an de ser de oro fino y la cornisa de ariba / y la guarnición del Dios Padre a de ser de oro fino.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Tudela, Pedro Conchillos, 1571.

Traza del retablo mayor de la parroquia de San Adrián de Esquíroz

A la luz de esta traza de 1575, que localizamos en el Archivo Histórico Nacional, debemos añadir a la faceta ya conocida de Miguel Marsal como uno de los mejores ensambladores del último tercio del XVI anteriores al triunfo del Romanismo en Navarra, la de un aventajado dibujante. Fue vecino de Villanueva de Araquil, localidad en la que radicó uno de los talleres de retablística policromada más pujantes del Renacimiento, en el que destacaron los clanes familiares de los Marsal, Landa y Elordi, unidos por vínculos endogámicos y profesionales. Fue primo hermano del ensamblador Pedro de Landa, y tío de sus dos hijos, llamados ambos Juan de Landa, uno escultor y el otro rey de armas. Con las colaboraciones habituales de maestros destacados, como el imaginero fray Juan de Beauves en esta obra, surtieron un amplio mercado en los valles circundantes. En su producción destacan los tres retablos manieristas realizados en la década de los 70, Esquíroz (1575), Arguiñáriz (antes de 1578) y Echarri de Echauri (1579).

Además de unas condiciones ventajosas y rebajas, un factor decisivo para el remate de retablos en Navarra por entalladores y ensambladores durante el periodo de 1560 a 1580, fue la incorporación al proyecto del Fraile, como ocurrió en el concurso para el retablo de san Juan Bautista de Estella de 1563, «*conforme a la traça y orden que ante los señores procuradores y diputados está presentada*». Pierres Picart, que sería el rematante final, se obligó a que «*a de ser la ymaginería de mano del frayle*». Tampoco ha llegado a nuestros días la traza del retablo mayor de Lumbier, contratado ese mismo año por el entallador Pedro de Moret, quien incluyó la cláusula de que «*las historias e imágenes de bulto o medio bulto las aya de hacer y haga fray Joan de Beaubes, que presente estaba, y asista en toda la obra del dicho retablo, asta que aquella del todo sea fenescida, acabada y asentada*». La excepcionalidad de esta traza radica en que es el único documento gráfico con esa cláusula determinante que se ha conservado de realizar la obra «*conforme a la dicha traza y los vultos della de mano de Peti Joan el frayre*».

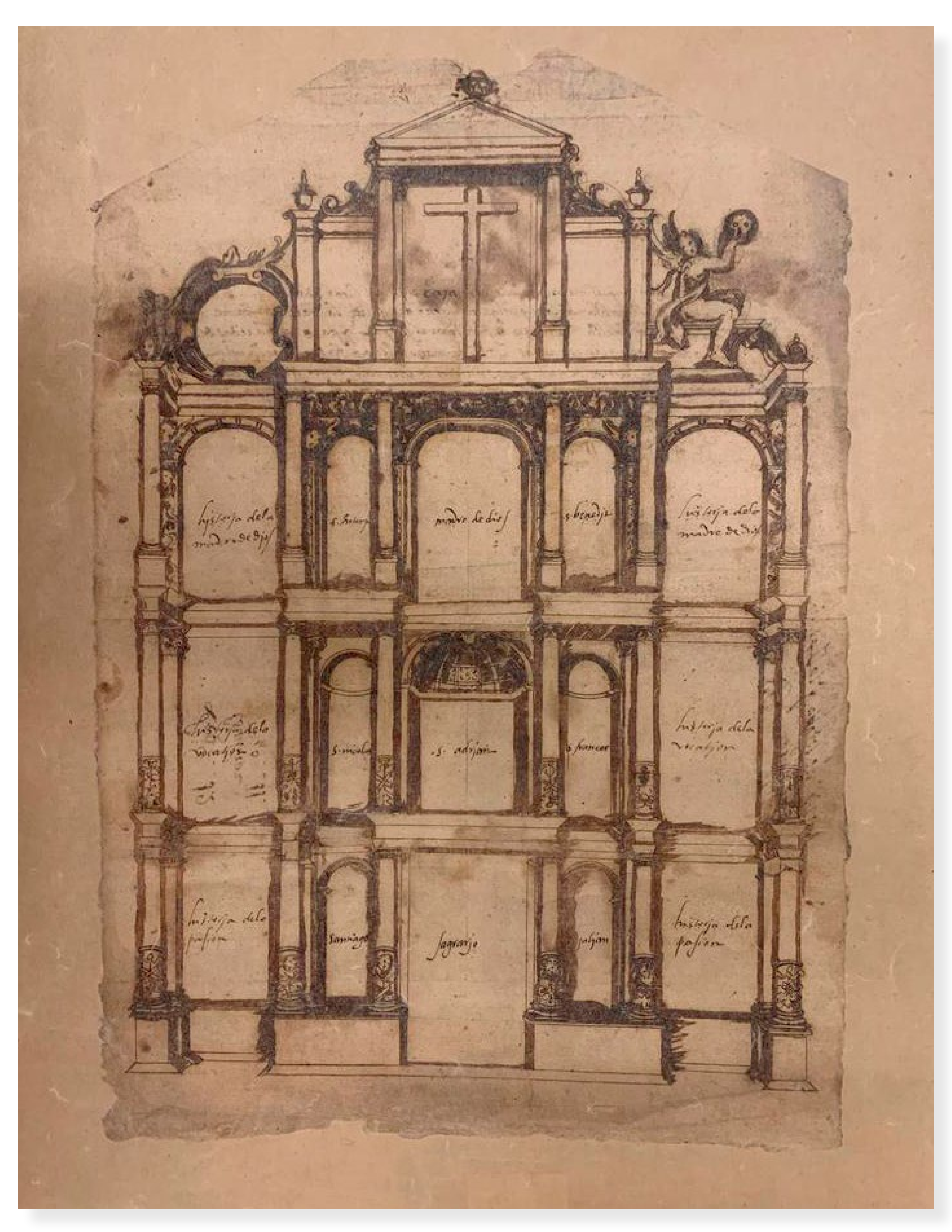
Nos hallamos ante una espectacular traza manierista del periodo de transición previo al Romanismo, que se corresponde en líneas generales con el retablo que hoy vemos en el presbiterio de la iglesia y se asemeja también a la del mayor de Echarri de Echauri, si bien en este caso es de planta ochavada. Creemos que varias de las modificaciones se debieron producir en el último tercio del siglo XVIII durante el reensamblaje tras ser policromado por Fermín Rico. Consta de banco, tres cuerpos de tres calles y dos entrecalles y ático escalonado. Presenta un desarrollo plano adaptado al testero recto, al que confieren dinamismo las columnas salientes sobre netos de los extremos y las entrecalles. Esta perspectiva ilusoria se plasma en este dibujo por vez primera mediante el sombreado de las hornacinas y traspilastras y con el casetonado de la hornacina central. Aparecen aquí muchos de los elementos del léxico manierista, como columnas clásicas con tercio de talla, superposición de órdenes, en este caso jónico y compuesto, arcos rebajados y un solo frontón triangular en el ático.

El programa iconográfico solo aparece indicado en los casilleros de los tres cuerpos del retablo. Lo primero que llama la atención es que dos de los ciclos, el hagiográfico del titular san Adrián y el mariano, situados respectivamente en el primer y segundo cuerpo del diseño, han sido invertidos en el retablo. Las «*historias de la vocación*» de san Adrián, escogidas por los patronos fueron las de la Flagelación y el Descuartizamiento, en tanto que las «*historias de la Madre de Dios*» representan la Natividad de la Virgen y la Anunciación. De las seis tallas de santos escritas en la traza, que realizaría fray Juan de Beauves, se hicieron tres, las de san Julián y san Antón Abad, aunque cambiadas de ubicación y san Francisco de Asís, la única que está colocada en el lugar indicado. La de san Benito fue sustituida por la de san Bernardo.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R., «El Imaginero Fray Juan de Beauves», *Príncipe de Viana*, anejo, núm 12, 1991, pp. 166-167.

García Gainza, Mª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, t. V*. *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, pp. 715-716.



Traza del retablo mayor de la parroquia de San Adrián de Esquíroz

FECHA: 1575.

AUTOR: Miguel Marsal (1540-1593).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra, carbón y aguada muy diluida que se traspasa al reverso.

DIMENSIONES: 43,4 x 30,3 cm. Regla, compás y mano alzada.

INSCRIPCIÓN: *Traza de retablo para la Yglesia de Esquiroz. historia de la pasión // Santiago // Sagrario // s. Julián // historia de la pasión // historia de la vocación // s. Nicolás // s. adrián // s. francisco // historia de la vocación // historia de la madre de dios // s. Antón // madre de dios // s. benedit // historia de la madre de dios // caja Digo yo Miguel Marsal, entallador, vezino del lugar de Villanueva de Araquil / que el retablo de la iglesia del lugar de Ezquiroz lo haré conforme a la dicha traça / y los vultos della de mano de Peti Joan el frayre y para la claridad dello, lo firmé con / razón aquí a las espaldas escrito de mano ajena y firmado de la mía en Pamplona, a / honze de Junio de mil y quinientos y setenta y cinco años y también firmó / Martín de Liçaraçu, e^{o}, por cuya presencia se a hecho la escritura / M^{n} Liçaraçu Miguel Marsal.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Histórico Nacional. Órdenes Militares, Mapas y Planos, 29.

Traza del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Alzórriz

Esta traza fue publicada, descrita y valorada por C. García Gainza, junto a otros tres diseños originales de los maestros del Romanismo, conservados en el Archivo Diocesano de Pamplona. En la primera condición del contrato del 8 de mayo de 1596 se disponía que Juan de Echenagusía, ensamblador vecino de Sangüesa, estaba «*obligado de hacer y haga el dicho retablo, conforme y de la manera y de la traça que para ello a presentado ante los dichos vicario, abad, primicieros y jurados con todas las historias y figuras que en la dicha traza van escriptas*». Las firmas del ensamblador y los patronos figuran en el reverso. Se trata de uno de los pocos ejemplos en Navarra de un retablo romanista conservado en su integridad, que cuenta con su traza original con el programa iconográfico, y que ha conservado además su policromía «*del natural*» primitiva, realizada por Sebastián de Zárate en 1620.

En la que será su primera obra documentada en Navarra, el ensamblador guipuzcoano nos hace una demostración de su habilidad compositiva con el dibujo de esta «*máquina*» para adaptarla al paño central de un ábside gótico muy elevado. Para llenar el espacio se vio obligado a superponer sobre el zócalo y el banco, tres cuerpos con sus basamentos y cinco calles y un ático colosal. La articulación de los cuerpos se consigue mediante la clásica superposición de órdenes vitruviana, jónico, corintio, compuesto y los machones ganchudos del ático. La tendencia ascensional se contrapesa en cada cuerpo con juegos de alternancia entre arco-arquitrabe y dos formatos en las casas y una gran variedad tipológica de frontones, característica del manierismo miguelangelesco, como los curvos, mixtilíneos, curvos partidos en volutas y recto. No podía faltar aquí la serliana o arco de triunfo, pero en vez de servir de marco a la Asunción de la Virgen, se desplaza al ático para exaltar al Calvario con Cristo crucificado como culmen de la redención. Las líneas horizontales del retablo, como los arquitrabes y cornisas están muy moldurados para corregir ópticamente la excesiva altura. El ático contacta con su base mediante sendos aletones en volutas, disponiéndose en los extremos obeliscos con bolas. Sobre el frontón asienta un zócalo para la figura de Dios Padre. En el retablo que hoy vemos, se puede observar cómo el ensamblador simplificó la traza, eliminando la alternancia y la variedad de elementos, en tanto que el programa iconográfico señalado por los patronos se cumplió, si bien varios de los relieves y las tallas han sido cambiados de ubicación.

En cada una de las cajas va especificada la figura o la historia representar, acompañada del procedimiento (bulto, relieve o medio relieve). El responsable de la elección de este programa iconográfico debe ser el licenciado Antonio de San Vicente, cuya firma aparece en la calle central del primer cuerpo. En el banco se señalan los cuatro evangelistas pues, como depositarios de la verdad revelada, son los fundamentos de la doctrina de la Iglesia, y en el centro, la Santa Cena, sobre la que se debía disponer el sagrario, receptáculo de la Eucaristía. Las cajas de las calles del primer y segundo cuerpo desarrollan el ciclo completo de la Infancia de Cristo, escoltando a la titular Santa María, con las ocho «*historias*» desde la Anunciación hasta la de Jesús ante los Doctores. En la calle central del tercer cuerpo aparece escrito el nombre de la Asunción con seis ángeles, de los que solo se tallaron tres, lo que fue completado posteriormente por el pintor Sebastián de Zárate, por un coro de querubines estofado en el fondo dorado. Los santos elegidos para este cuerpo fueron san Esteban (hoy vemos a san Antón), san Antón (sustituido por san Nicolás), san Fermín y san Nicasio. En el ático, espacio reservado para el Calvario, aparecen escritos los nombres y situación de cada uno de los tres personajes. A ambos lados, contemplaban este episodio decisivo para la humanidad, san Nicolás (bulto de san Esteban) y san Sebastián. El zócalo superior es el espacio reservado para Dios Padre, que al final no fue realizado. Este programa contrarreformista fue rematado por el pintor-dorador con miniaturas de las virtudes dentro de óvalos en el zócalo del ático.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

García Gainza, M.ª C., *La escultura romanista en Navarra,* Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969, pp.168-173

García Gainza, M.ª C., «Traza original del retablo de Alzórriz», en Fernández Gracia, R. (comp.), *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad,* Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 172-173.



Traza del retablo mayor de la parroquia de la parroquia de Santa María de Alzórriz

FECHA: 1596.

AUTOR: Juan de Echenagusía (act. 1596-1627).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra. Está cortada en dos piezas con una pestaña de unión en la inferior y muestra otra ruptura vertical y marcas de dobleces. Mal estado de conservación con manchas de marea de humedad.

DIMENSIONES: 49,6 x 35 cm.

INSCRIPCIÓN: *Esta es la traça que se a pntado para el retablo del lugar de alçorriz de conformidad den^{e} los de alçorriz y J^{n} de Echenagusia, ensenblador, en ocho de mayo de 1596 y firmaron confo^{e} la e^{a} de convenios/ Passó ante my Bicente de Sada, don Sancho / de alçorriz, don Joan de / gorriz / Ju^{s} / de Echenagusia Ebangelista // Ebangelista // La cena del Señor // Ebangelista // Ebangelista // La salu/tacio^{n} del / Angel / de m^{o} re/lieve // bisitacio^{n} / de m^{o} re/lieve // L^{do} Antonio de / san Vicente // n^{a} s^{a} del Rosa/rio de bulto / el naci/miento / de m^{o} re/lieve // la circu^{n} /çiçio^{n} / de m^{o} re/lieve // La adora/ción de / los Reyes / de m^{o} re/lieve // La hui/da de eji/pto / de m^{o} re/lieve // n^{ra} señora / de bulto // La dispu/ta del tem /plo / de m^{o} re/lieve // S. Esteban / de bulto // S. Antón / de bulto // La absunción / de N^{ra} Señora / con seis An/geles // S. fermín / bulto // S. Nicasio / bulto // Profeta // S. Nicolás / de bulto // María / de bulto // X^{po} de bulto // San joan / de bulto // S. Sebastián / de bulto // Propheta // dios padre.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/191, nº 34, fol. 23r.

Dibujo del catafalco para las exequias de Felipe II en Estella

Estella fue durante el siglo XVI uno de los focos que con más potencia irradió la luz del renacimiento en Navarra. La ciudad consiguió erigirse en esta centuria en un importante centro cultural con la fundación de un prestigioso estudio de Gramática y una imprenta, creada por iniciativa de Miguel de Eguía en 1546. La ciudad del Ega también vivió una renovación urbanística con la apertura de plazas y la construcción de edificios públicos, como el Hospital, y de palacios para el patriciado local, como el de San Cristóbal o el de los Eguía. Estella fue, además, un destacado centro artístico con importantes talleres de cantería, como el de Juan Aguirre o los Larrañaga; de entalladores y escultores, como los Terín, los Troas, los Imberto o los Gaviria; de pintores, como los Latorre y de plateros, como Andrés y Pedro de Soria o Alonso de Montenegro.

En este contexto y con semejante capital humano e intelectual, no es de extrañar que fuese en esta ciudad donde se levantase uno de los primeros catafalcos más espectaculares del reino. Y es que un elemento imprescindible de las exequias reales de la Edad Moderna lo constituían los catafalcos o túmulos, erigidos para representar al cuerpo del soberano ante la imposibilidad de que su cadáver estuviese presente a la vez en todas las iglesias de sus territorios. Pero su función iba más allá de una mera representación moral del cuerpo de la persona real, llegando a convertirse en un poderoso instrumento de propaganda política destinado a subrayar las virtudes de la monarquía y su carácter eterno e inmutable. En el caso de Navarra, como en el del resto de la monarquía hispánica, conocida la muerte de la persona real, los ayuntamientos de la capital, de las cabezas de merindad y de las localidades más importantes del reino comenzaban los preparativos para los funerales, entre los que se encontraba la erección del catafalco en torno al cual giraban las ceremonias fúnebres. En caso de que la localidad tuviese más de un templo, la celebración de las exequias y, por ende, de la construcción del túmulo, tenía lugar en su iglesia principal. En el caso de Estella la parroquia de San Pedro de la Rúa, considerada como la primera y más insigne de la ciudad, fue el lugar escogido por el ayuntamiento para levantar la máquina fúnebre de las exequias de Felipe II en 1598.

El responsable del diseño del catafalco fue el escultor y tracista Bernabé Imberto, autor de obras como los retablos mayores de Mendigorría, Andosilla y Garísoain. Este maestro, considerado el mejor del taller escultórico romanista de Estella, ya tenía experiencia en obras de carácter efímero, pues en 1592 se había encargado junto a su hermano Juan de la construcción del arco de triunfo con el que Estella dio la bienvenida al rey prudente.

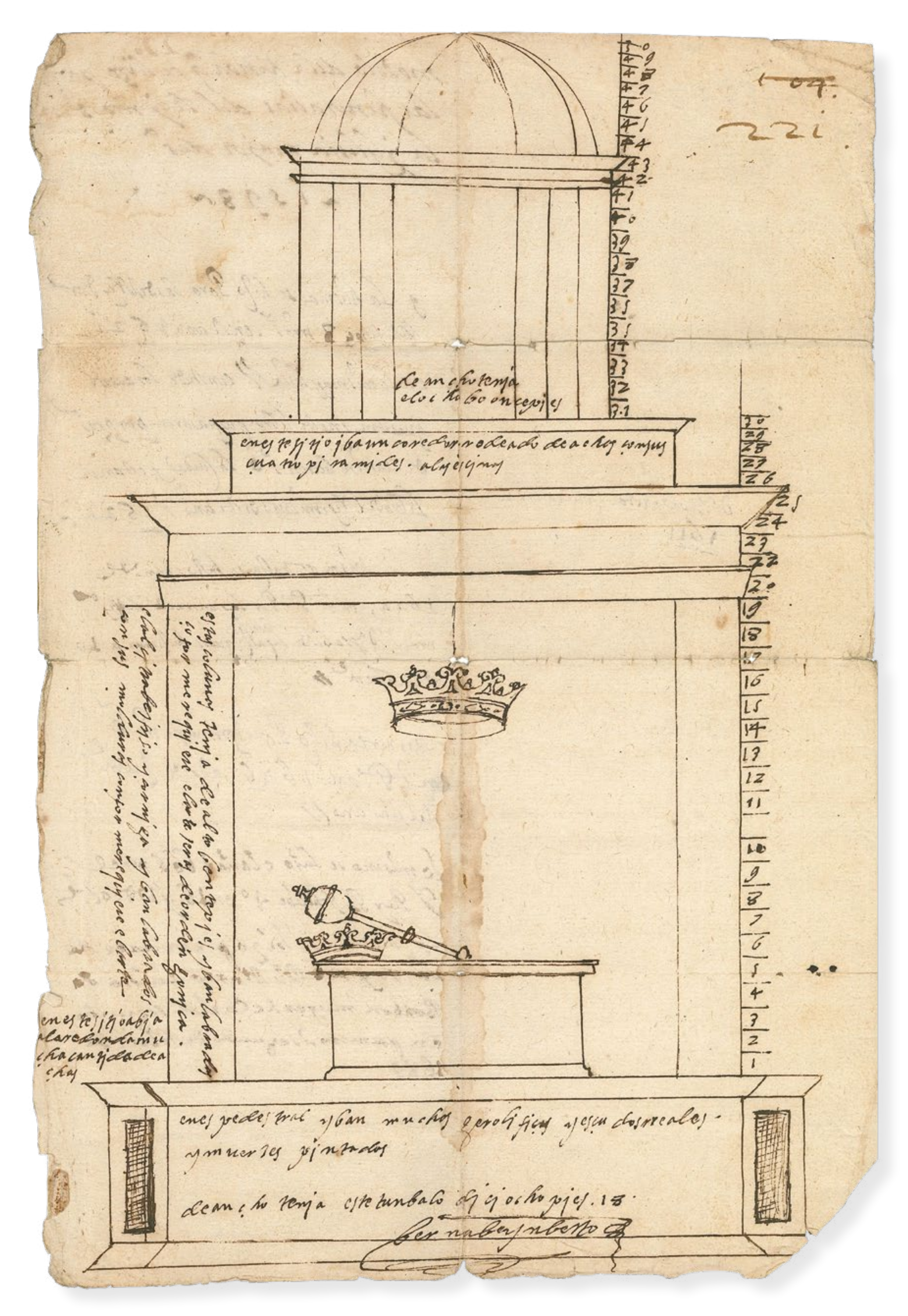
El catafalco propuesto por Imberto se sitúa en plena sintonía con los túmulos que en ese momento se estaban levantando para las exequias del mismo rey en otros lugares de la monarquía, como en Pamplona, cuyo catafalco fue trazado por Domingo de Bidarte, discípulo de los Imberto. Como el de la capital navarra, el túmulo estellés destaca por sus proporciones vignolescas –la altura del entablamento del primer cuerpo es un cuarto de la altura de las columnas–, el predominio de las formas arquitrabadas, la claridad arquitectónica y la presencia de elementos decorativos de gusto escurialense, como las pirámides. De este modo, al igual que el de Pamplona, el catafalco de Estella consistía en una estructura arquitectónica turriforme de plan central y de unos 58 pies (15 metros) de altura, articulada en dos cuerpos levantados sobre un basamento en los que se combinan la forma cuadrada en el primer cuerpo y la ochavada en el segundo. Así pues, el primer cuerpo consistía en un templete de planta cuadrilonga apoyado en columnas jónicas. Sobre el entablamento de este primer cuerpo se levantaba un segundo, cuyo nombre (ochavo) traduce su forma. Este estaba rematado por una media naranja y rodeado por una balaustrada con pirámides en las esquinas. En el interior del primer cuerpo, bajo una corona dorada *pendiente y en el aire*, se encontraba el simulacro de la tumba del rey con una corona y un cetro encima. Respecto a la decoración, solo sabemos que esta se limitaba a determinados lugares de la arquitectura y que consistía en escudos de las armas reales, de Navarra y de Estella, representaciones de muertes, jeroglíficos, «*sonetos y letras que particulares hicieron en alabanza de tan grande rey*».

[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Diocesano de Pamplona. Parroquias, Estella, San Pedro de la Rúa, caja 47bis, ff. 220-221v.

Fernández Gracia, R., «El túmulo de Felipe II en la catedral de Pamplona», *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 453-464.

Fernández Gracia, R.; Echeverría, P.L. y García Gainza, M.ª C., *El arte del renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.



Catafalco para las exequias de Felipe II en Estella en 1598

FECHA: 1598.

AUTOR: Bernabé Imberto (1562-1632).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: mano con flor de cinco pétalos. Tinta negra. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 29,5 x 20 cm. Escala gráfica de pies.

INSCRIPCIÓN: *de ancho tenia / el ochavo once pies // en este sitio iba un coredor rodeado de achas con sus / cuatro piramides a las esqinas // estas colunas tenia de alto beinte pues yban labrados / conforme requiere el arte seras de orden gonica // el alqitrabe friso y cornisa yban labrados / con sus molduras conforme requiere el arte // en este sitio abia a la redonda mu / cha cantida de a / chas // en el pedestal yban muchos gerolificas y escudos rreales / y muertes pintadas // de ancho tenia este tumbalo diciocho pies. 18. // bernabe ynberto // 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31 / 32 / 33 / 34 / 35 / 36 / 37 / 38 / 39 / 40 / 41 / 42 / 43 / 44 / 45 / 46 / 47 / 48 / 49 / 50 // 221.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Parroquias. Estella. San Pedro de la Rúa, caja 47bis, fol. 221r.

Planta de la sillería coral del monasterio de Fitero

Planta de la sillería coral del monasterio de Fitero

FECHA: 1598.

AUTOR: Juan de Oñate (doc. 1598-1600).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 58,8 x 38,2 cm.

INSCRIPCIÓN: *altas 43 y 2 rincones; bajas 31; resta de conta rincones [y] escaleras que an de contarse por sillas 76 / 74 // A de aber en la frontera / 5 / s[illas] y por banda 8 s[illas] quedara dispuesta la testera a lado acia la parte principal // las sillas, o los rincones de las sillas / vaxas, no han de ser en anglete, o, / ochavado, sino en esquina quadrada / como en las sillas altas, lo demas ha / de ser como esta en esta planta, haciendo / a cada lado del choro, 14. sillas sin las / escaleras y rincones como esta en la escri / tura del concierto, ante Miguel de Uterga / escribano. / el Mro. fr. Ignacio de Ibero / Abbad de Fitero / Juº de Oñate //no bale nada.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Fitero, Miguel de Urquizu y Uterga, 1598, núm. 495.

El dibujo, que contiene la planta de la nueva sillería coral del monasterio de Fitero, es un testimonio precioso de empleo de los instrumentos gráficos de diseño para la formalización del encargo de un proyecto de esta naturaleza. Contrariamente a lo que cabría esperar, el pliego no incluye una representación detallada de las sillas altas y / o bajas, innecesaria, pues conforme a la costumbre Juan de Oñate había presentado al comitente, el abad fray Ignacio de Ibero, un «*modelo*» a escala real con tres estalos altos que, como expresa la capitulación, merecieron su beneplácito y debían incorporarse al conjunto. Dicho «*modelo*» contenía la mayoría de los detalles requeridos, desde la solución compositiva hasta la elección del orden, parte de los cuales se desmenuzan en el texto dispositivo. Así se venía haciendo al menos desde mediados del siglo XV y en este aspecto no era preciso innovar.

El verdadero propósito del folio incorporado a la escritura notarial era representar, en primer lugar, la distribución en planta de la sillería baja con la ubicación de sus cuatro tramos de escalera. Y, en segundo lugar, situar la sillería alta, cuyo delineado se completa con la yuxtaposición del alzado de los respaldares en el frente y en el lado de la epístola –no así en el del evangelio, con una escala numérica en pies que garantiza la proporcionalidad de lo representado–, no tanto para evocar su aspecto como para ubicar en el remate los frontones, distribuidos en ritmo alterno, y subrayar la preeminencia de la silla abacial con un frontón más complejo; faltan las bolas y pirámides que la capitulación ordena disponer en el coronamiento con la salvedad de un obelisco sobre el frontón del asiento principal. Este afán de exhaustividad lleva a colocar en el ángulo superior izquierdo el detalle –inexacto– de las sillas altas (43, a las que deben sumarse 2 rincones) y bajas (31, pero en realidad 33 más 4 tramos de escalera y 2 rincones, estimados como sillas bajas). Carecemos de información para interpretar los bosquejos de la parte inferior, en uno de los cuales leemos «*no bale nada*».

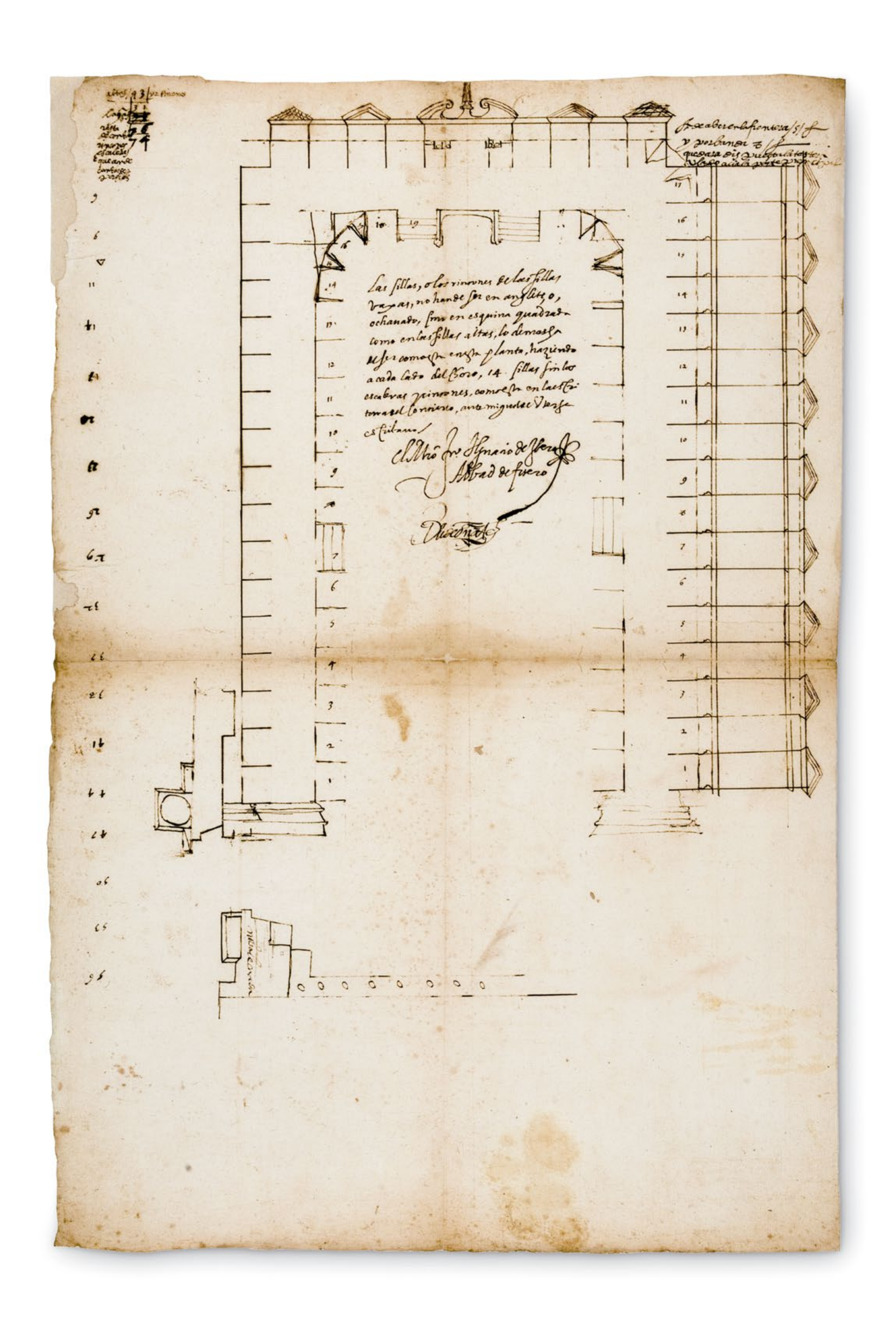
La planta está realizada con regla, con rectificaciones a mano alzada. Así, el cambio de disposición de las esquinas, previstas en ochavo pero finalmente resueltas en ángulo recto. Del mismo modo, algunas correcciones en los frontones –que seguirían una solución distinta a las dos que contiene el dibujo– o los bocetos de zonas concretas ya citados.

Juan de Oñate, ensamblador de Calahorra (La Rioja), contrató la realización de este magnífico conjunto en 1598 pero falleció en 1600 sin concluirlo, haciéndose cargo de su prosecución Esteban Ramos (doc. 1581-1618), de Rincón de Soto (La Rioja), que condujo la empresa hasta su finalización en 1602. En el mismo, la huella de la sillería coral (1581-1586) de San Lorenzo de El Escorial resulta más que evidente.

[Jesús Criado Mainar]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura», *Panorama*, núm. 24, 1997, p. 63 y fig. de la p. 64.

TARIFA CASTILLA, M.ª J., «Diseño de la sillería de coro», en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 252-253.


Las sillas, o los rincones de las sillas
baxas, no han de ser en anglete, o
ochavado, sino en esquina quadrada
como en las sillas altas, lo demas ha
de ser como esta en esta planta, haziendo
a cada lado del choro, 14 sillas sin los
escabras rincones, como esta en la escri
tura del concierto, ante miguel de Verga
escrivano/
El Mro. Fr. Ygnacio de Ybero
Abbad de Fitero

Diseño parcial para la sillería de coro de la parroquia de Santa María de Sesma

Diseño parcial para la sillería de coro de la parroquia de Santa María de Sesma
FECHA: 1599.
AUTOR: Juan II Imberto († 1599).
SOPORTE Y TÉCNICA: Técnica desconocida. Por la reproducción fotográfica parece ser papel verjurado, tinta negra y está ejecutado a mano alzada.
LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/200, núm. 3. Actualmente no localizado.

La comparación entre la sobria sillería coral de Sesma y el recargado diseño parcial que presentó en 1599 Juan II Imberto, incluida la rebaja, para convencer a los patronos hace que entendamos mejor el argumento empleado por estos en el pleito para la adjudicación de dicho mueble. A fines del año anterior, Juan, junto a su hermano Bernabé Imberto, quien también podría ser el autor de este dibujo, habían solicitado ante el Consejo Real la fijación de edictos para el remate público de este mueble. Aunque la obra fue encargada finalmente a Domingo de Bidarte, a instancias del obispo Antonio Zapata y por mediación del arcediano de Santa Gema y abad de Sesma, los patronos adujeron su derecho intemporal de encomendar directamente las obras a los mejores oficiales. Además, para justificar esta asignación se apoyaron hábilmente en las Constituciones Sinodales de 1591, que en el capítulo 4º del título De ecclesiis aedificandis disponían que no se dieran obras a maestros que no fueran de la especialidad, para evitar perjuicios a las iglesias y, como las sillerías corales son obra de ensamblaje, se ajustaron con uno de los más aventajados de esta especialidad que había en el Reino, que acababa de hacer el retablo mayor de la catedral de Pamplona, quedando por lo tanto excluidos Juan y Bernabé Imberto, que eran conocidos escultores de Estella.

Si los sitiales que hizo Bidarte responden a un manierismo académico con empleo de columnas de orden compuesto, escasa decoración geométrica y el relieve romanista de san Agustín, obra de Pedro Imberto, el diseño alternativo que reprodujo Castro Álava constituye una propuesta poco habitual, adelantada a su tiempo y difícil de llevar a la práctica. Sabemos que gustó a los vecinos de Sesma. En el se aprecian diversos tipos de transgresiones a la norma e inversiones de elementos. A ello se une la espontaneidad de la ejecución a mano alzada, no solo de los motivos sino también de las líneas arquitectónicas. Se aleja de los retablos romanistas canónicos que había realizado el propio escultor en la década de los 80, como el mayor de San Pedro de Lizarra, hoy en las Concepcionistas Recoletas de Estella. Poco después de hacer esta traza de Sesma, fallecería en su ciudad natal, víctima de la peste, junto a su mujer y una de sus hijas.

El diseño presentado muestra los tres estalos principales de la sillería alta, destinados a las tres principales dignidades del cabildo, sobresaliendo en el centro la silla abacial. En esta invención de Juan II Imberto predomina el concepto ornamental sobre el estructural, llevando a las últimas consecuencias el camino iniciado por Miguel Ángel con la arquitectura orgánica. En lugar de las columnas clásicas, adquieren todo el protagonismo aquí los estípites, alternando el orden gigante de los respaldares altos con otro de menor escala en los frentes de los apoyamanos. Otra de las combinaciones formales es la del frontón curvo de la silla presidencial entre dos frontones triangulares, rematándose los tres con alegorías entre jarrones. Unas ménsulas foliáceas sustituyen en el entablamento a los triglifos, que se desplazan más abajo, ocupando el lugar de los capiteles con esa característica forma ganchuda. Las metopas, dibujadas en uno de los frisos, adoptan la silueta de discos con flores. Los respaldos de las sillas presentan óvalos geométricos de estirpe serliana, en tanto que las misericordias están decoradas con escamas, como se aprecia en la presidencial que está curiosamente dibujada con el asiento levantado. La originalidad y excepcionalidad de esta traza hace que lamentemos más si cabe su desaparición.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

Castro Álava, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949, pp. 143-145.
Jimeno Jurío, J. M.ª, *Los talleres artísticos de los retablos navarros. Estudio social de los artistas y sus obras*, vol. I, Pamplona, Pamiela, 2015, pp. 64-65.



Traza del retablo de la Piedad de la catedral de Pamplona

En el contrato para el nuevo retablo de la capilla real de la catedral de 1600, los oidores de Comptos dispusieron que Domingo de Bidarte y Juan Claver debían ejecutarlo «*conforme a la traça que queda firmada*» por las partes y el chantre Baltasar de Andrada. Fue su capellán Juan Yelz, quien solicitó al virrey Juan de Cardona la fábrica de un retablo a juego con la máquina escurialense, recién asentada en el presbiterio (1597-1599). Una de las cláusulas especificaba «*que toda la obra sea corintia, guardando la orden de Viñola*», al igual que se recogía tres años antes en el contrato del ensamblaje del retablo mayor entre Pedro González de San Pedro y el propio Bidarte, que se debía hacer «*conforme a la traza que le entregaré*» y según los «*preceptos de Viñola*».

Por la calidad de esta traza y su identidad de lenguaje con el retablo mayor, pensamos que su factura se puede atribuir al «*arquitecto de la plata*» José Velázquez de Medrano, autor por encargo del obispo don Antonio Zapata de las del citado retablo y el templete para la custodia y buen conocedor del grabado escurialense de Perret. Debido a la dependencia de Bidarte de trazas ajenas, propusimos en una ficha anterior como posible autor de este diseño a Juan Claver, de quien conocemos su condición de excelente dibujante, la posesión de tratados de arquitectura, libros de geometría, perspectiva y edificios romanos, y el cargo de veedor de obras de pintura del obispado de Pamplona. Poseía, entre otras obras, «*una estampa guarnecida del Juycio de Miguel Ángel*».

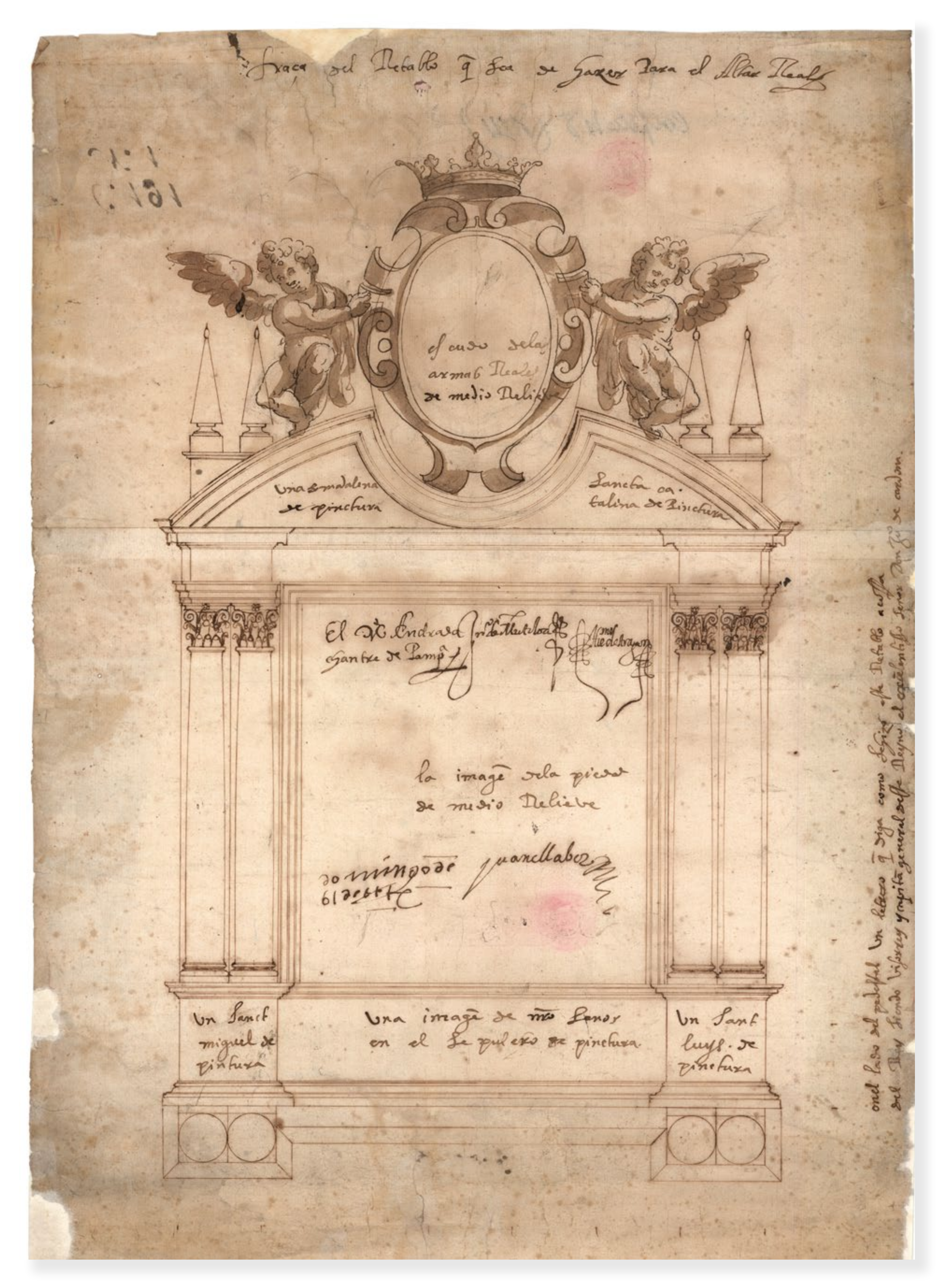
Encontramos varias coincidencias entre esta traza y el frontispicio de la traducción de 1593 de la Regla de las cinco órdenes de Architectura de Jacopo Vignola por Patricio Caxés. El diseño, que consta de planta y alzado, nos muestra una fachada viñolesca con columnas pareadas corintias sobre netos, de estirpe miguelangelesca, entablamentos adelantados, y frontón curvo mixtilíneo. Los dos ángeles que sostienen el escudo oval de los Austrias son muy semejantes, en tanto que los remates de bolas son sustituidos en la traza por pirámides, jeroglíficos funerarios escurialenses. El orden corintio se ajusta, como proponía Vignola, a una obra en la que la protagonista es la Virgen, y los ángeles, que en el frontispicio y el dibujo van desnudos, han sido pudorosamente vestidos en la obra de talla.

El programa iconográfico y el procedimiento propuestos aparecen señalados en esta traza y, como podemos apreciar, se cumplieron sin ningún cambio. El escultor Domingo de Lussa, yerno de Bidarte, debe ser el autor del relieve de la Piedad, obra de clara filiación miguelangelesca, a partir de dibujos del mismo tema para Vittoria Colonna, Cristo muerto del Louvre o el Cristo de la Piedad de Florencia. Su repinte con paños naturales refuerza la monumentalidad de la Virgen y la desproporción con su Hijo. Las pinturas manieristas de Claver reproducen bustos sobre fondos neutros con un estudiado luminismo y vistosa paleta tornasolada, siendo la única composición el Entierro de Cristo, para el que se sigue otro estudio de Miguel Ángel para una Deposición del Louvre, copiado también en el relieve del Descendimiento del retablo de san Vicente de San Sebastián por Ambrosio de Bengoechea. Se puede destacar la miniatura de un anciano san Luis, rey de Francia con corona y cetro, quien en clave contrarreformista se dispone junto a una calavera que invita a meditar sobre la muerte.

La marca de agua de las dos columnas enlazadas, surmontadas por una corona con la inscripción IRICHAR, nos permite identificar a Jean Richard, miembro de una familia de fabricantes de papel establecidos en Auvergne en los siglos XVII y XVIII. Según Briquet, Les Filigranes, II, pp. 269-270, fue elegida por Carlos IX como su divisa, acompañada del mote Piedad y Justicia (Pietate et Justiciae), como fundamentos de su reinado.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

Castro Álava, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura,* Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949, pp. 147-152.
Criado Mainar, J., «Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la catedral de Pamplona», Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, nº 1, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 145-160.
Echeverría Goñi, P. L., «Traza del retablo de la Piedad de la catedral de Pamplona», en Fernández Gracia, R. (comp.), *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad,* Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 170-171.
García Gainza, M.ª C., «El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona», *Scripta Theológica,* 16, 1984, pp. 582-584.



Traza del retablo de la Piedad de la catedral de Pamplona

FECHA: 1600.

AUTOR: Atribuida a José Velázquez de Medrano (1561-1622).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana de dos columnas enlazadas, surmontadas por una corona, con la inscripción IRICHAR. Tinta negra y aguada sepia. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 51 x 36 cm.

INSCRIPCIÓN: *Traça del Retablo q se a de hazer para el Altar Real // la image- de la piedad / de medio Reliebe // escudo de las / armas Reales / de medio Reliebe // una image- de nro Señor / en el Sepulcro, de pinctura // un Sanct / miguel de / pintura // un Sant / luys de / pintura // una Madalena / de pintura // Sancta ca/talina de pintura*

El Mº Andrada /chantre de Pamplona // Juº de Mutiloa // Jerónimo de Aragón // domingo de / bidarte //juan cllaber.

En un lateral: *En el lado del pedestal un letrero q diga cómo se hizo este Retablo a costa / del Rey, siendo Visorrey y capitán general deste Reyno el escelentísº señor don Juan de Cardona.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 107.

Diseño para la rejas de la parroquia de San Saturnino de Pamplona

Un elemento imprescindible en el amueblamiento de las iglesias tardomedievales y renacentistas lo constituían las rejas de hierro o madera que, colocadas frente a coros y capillas, servían para jerarquizar el interior del templo. En el caso de las capillas mayores, la reja subrayaba la sacralidad del altar y resguardaba de los depredadores los valiosos retablos, imágenes y relicarios que ahí se exponían. Desde el medievo numerosas iglesias navarras incorporaron este elemento de exorno, como la catedral y las parroquias pamplonesas de San Nicolás y San Lorenzo, cuyos presbiterios estuvieron delimitados por enrejados.

Conscientes de esto, los obreros de San Saturnino de Pamplona quisieron levantar una reja que cubriese todo el ancho de la iglesia, desde la capilla de San Nicasio, en el lado del evangelio, hasta la de Santa Catalina, en el de la epístola, separando el ámbito de la cabecera del resto del templo. La comisión de esta reja formaba parte de un proceso de embellecimiento de la iglesia emprendido décadas atrás y que incluyó el pequeño retablo mayor de alabastro costeado por Martín Cruzat *el Rico* (1351-1432). A tal fin, hacia 1549-1550, la parroquia encargó a los canteros y soldados de la compañía del capitán Campuzano, Juan Pérez Vizcaíno y Andrés de Zabala, un banco en piedra blanca de Olza que, concluido para 1555, era, según Zabala, «*muy bueno y provechoso, tan bueno como no hay en Pamplona y aun en el reino, así de labor, como de piedra [...] donde puede asentar y hacer una muy buena reja*».

Entre los recursos con los que la parroquia contaba para costear la obra destacaba el legado del acaudalado mercader pamplonés Antón de Aoiz, quien, por su testamento de 22 de agosto de 1495, había ordenado realizar de sus bienes «*un rejado comenzando en el cantón de la capilla de Santa Catalina hasta llegar a la cruz del pan bendito*». A este legado se debían sumar las aportaciones de otros magnates como el condestable de Navarra, quien había manifestado su intención de costear la parte de la reja correspondiente a la puerta principal, supuesto que la parte de la capilla de Santa Catalina correspondía a los herederos de Aoiz y la parte de San Nicasio a la familia de los Juarbes de Pamplona. La obrería deseaba aprovechar el legado de Aoiz para hacerse con un enrejado superior a los de San Nicolás y San Lorenzo, considerando que la suya era la parroquia más antigua y principal de Pamplona y que la obra tenía que estar en consonancia con la posición del testador y el suntuoso sepulcro que este había mandado labrar años antes en la capilla de Santa Catalina. Los herederos, además de negarse a costear una reja superior a las de las otras parroquias, solo estaban dispuestos a sufragar la parte de la reja desde «*el cantón de la capilla de Santa Catalina [...] hasta el ofertorio, que es la mitad del pretil de piedra que está hecha para la dicha reja*». Entablado pleito entre los sucesores de Aoiz y la parroquia en 1554 y con el fin de determinar la cantidad que debían aportar los primeros para elaborar el fragmento de la reja, ambas partes encargaron a los cerrajeros vecinos de Pamplona Martín Gil y Nicasio Carón tres trazas de rejas, a las cuales corresponden estos dos dibujos.

Las trazas muestran unas rejas concebidas para cubrir el tramo correspondiente a la capilla de Santa Catalina. Ambas se organizan en torno a una calle central con una puerta de acceso a la capilla y dos calles laterales divididas en dos cuerpos sobre los que discurriría una crestería que no se dibuja. La reja más elaborada es cercana a la del coro catedralicio (c. 1539-1540), con la que comparte la forma de los barrotes y un repertorio decorativo «*al romano*»: bustos, rosetas y balaustres. Por su parte, la traza más sencilla reduce su decoración a una combinación de barrotes lisos y torneados.

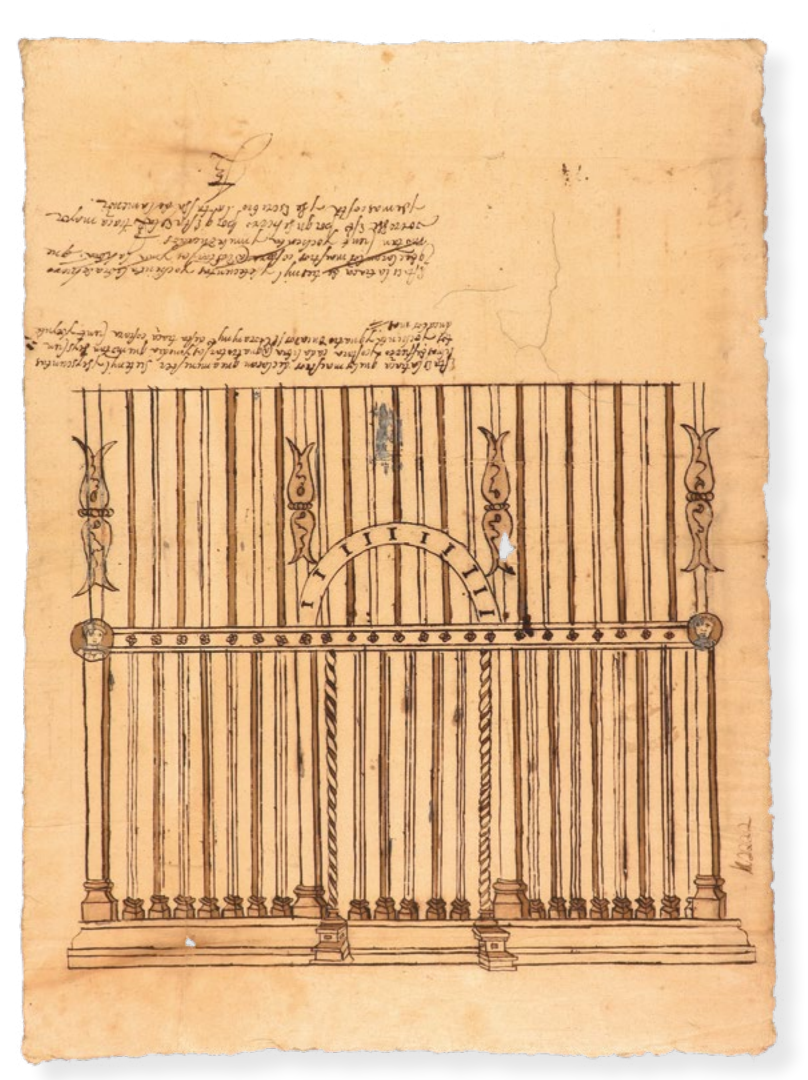
Se desconoce lo que ocurrió tras este pleito en el que desfilaron numerosos maestros de hacer rejas, como los cerrajeros Juan de la Abadía, Martín de Irurzun o Juan de Campana, del que Martín Gil aporta datos interesantes, como el de haber sido discípulo de Guillén de Roan, «*que fue el que hizo la reja de la capilla mayor de la seo de Pamplona*». Por el contexto creemos que San Saturnino debió de contar con alguna reja, sustituida con el tiempo por una barandilla, tal y como se insinúa en la planta de la iglesia de 1796.

[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 65.868.

Albizu y Sáinz de Murieta, J., *San Cernin: reseña histórico-artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona, Aramburu, 1930.

Echeverría Goñi, P.L., «El primer renacimiento», *La catedral de Pamplona*, vol. 2, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 6-21.



Primer modelo de reja

FECHA: c. 1555.

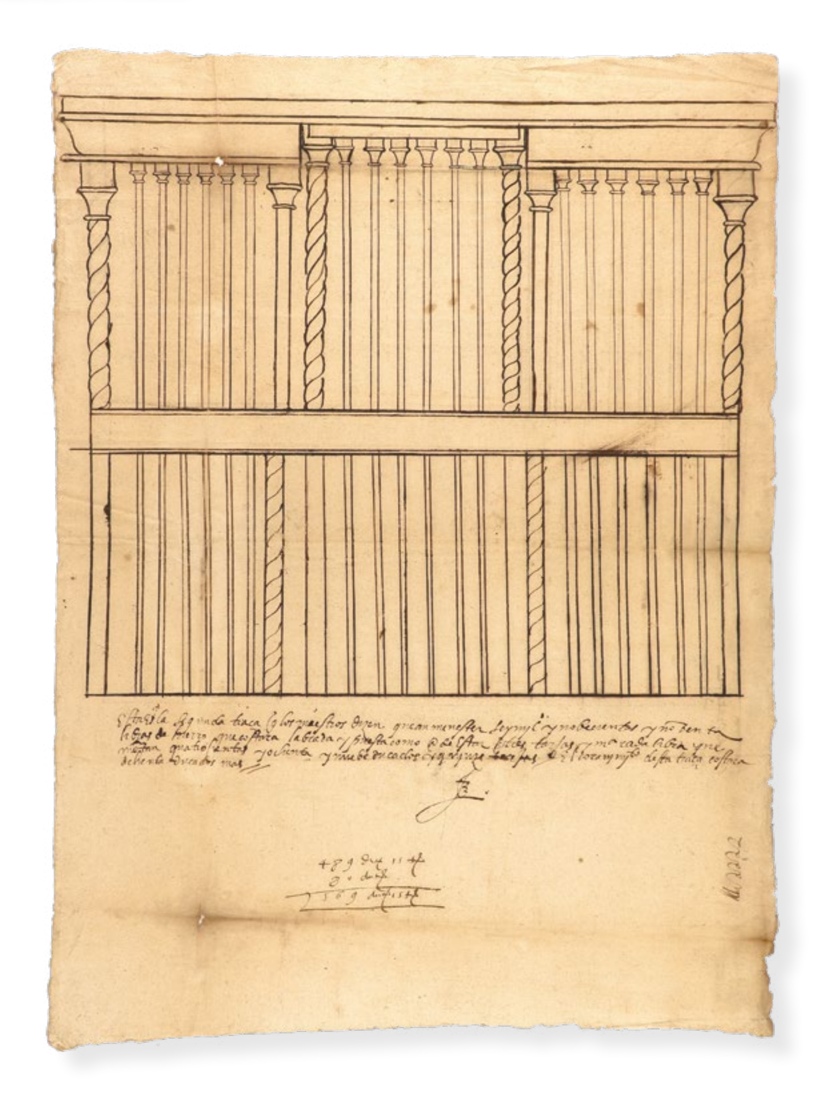
AUTORES: Martín Gil y Nicasio Carón.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 50,5 x 37,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *Esta es la traça que los maestros declaran que a menester sietemil y seyscientas / libras de hierro y costara cada libra a quatro tarjas y media que montan seyscien- / -tos y ochenta y quatro ducados. El coranimi*[to] *desta traça costara cient y veynte / ducados mas // Esta es la traça de tresmil y setecientas y ochenta libra de hierro / q declaran los maestros costara a dos tarjas y ma la libra que / montan cient y ochenta y nuebe ducados / Voerosse esto por qu se herro por q esta es la traça mayor / y de mas costa y se escribio la tassa de la menor*.

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 710-1.



Segundo modelo de reja

FECHA: c. 1555.

AUTORES: Martín Gil y Nicasio Carón.

SOPORTE Y TÉCNICA: papel verjurado. Tinta marrón y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 50,5 x 37,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *Esta es la segunda traça q los maestros dizen quean menester seymil y nobezentos y nobenta / libras de hierro que costara labrada y puesta como a de estar a tres tarjas y ma cada libra que / montan quatrocientas y ochenta y nuebe ducados y quinze tarjas. El coranimito desta traça costara / ochenta ducados más // 489 dcs 15 ts / 80 ducs / 569 ducs 15 ts.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 710-2.

Diseño de custodia para la parroquia de Ongoz

Diseño de custodia para la parroquia de Ongoz

FECHA: 1595.

AUTOR: Jerónimo de Navascués (c. 1554-c. 1617).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana de dos círculos, el segundo inscribiendo un compás, sobre estrella. Tinta negra y grafito. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 38,5 x 28 cm.

INSCRIPCIÓN: *apostoles // apostoles.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral de Pamplona. Despachos. Tasaciones de obras. 1595.

Traza o diseño de una custodia articulada mediante una base circular con zócalo recto y cuerpo convexo, gollete cilíndrico con costillas y astil con nudo de jarrón entre dos cuerpos cóncavos que da paso a un cuerpo acampanado invertido de gran desarrollo. Caja cuadrada con frentes articulados a modo de caja de retablo, por columnas de capitel jónico, que enmarcan hornacinas rectangulares rematadas por frontón curvo roto por encuadramiento cuadrado, y sustentan un friso recto con cúpula hemiesférica sobre la que asienta una peana recta, probablemente la base de una cruz que no aparece en el dibujo. Presenta decoración de tema vegetal, enmarcamientos arquitectónicos, ces contrapuestas y querubines. Su autor es el platero pamplonés Jerónimo Navascués (c.1554-c.1617) maestro que demuestra que está al día de los diseños imperantes en la platería española, siguiendo ya los modelos escurialenses y del que se conservan, además de esta traza, las cruces de Osacáin, Muruarte de Reta y Gorronz, esta última coetánea a esta traza y en la que se puede ver en la macolla el mismo diseño que en la caja de la custodia. Debido a sendas inscripciones presentes en los enmarcamientos rectangulares dibujados en la caja, sabemos que no se trata de ventanas que permitan ver la sagrada forma en su interior, sino hornacinas donde se colocarían representaciones de los Apóstoles, tal y como podemos ver en la ya mencionada cruz de Gorronz.

Gracias al contrato que acompaña a la traza, sabemos que el 16 de enero de 1591 el platero Jerónimo de Navascués contrataba con la parroquia de Ongoz la ejecución de «*una custodia de plata para el sanctisimo Sacramento*». Dicha pieza debía tener un coste de cuarenta ducados de a doce reales castellanos cada uno, tal y como se usaba en Navarra, un peso de ocho marcos y tenía que ajustarse a la traza que había presentado. A pesar de que se estipulaba que la custodia se tenía que entregar para la Navidad de dicho año, no fue hasta el 20 de marzo de 1595 que el platero la presentó, solicitando se designasen tasadores que examinasen la obra. Por su parte nombró al platero Lucas Quintana, mientras que la parroquia designó al artífice José Velázquez de Medrano. Ambos examinaron la pieza el 4 de julio de 1595, cobrando por ello dos ducados cada uno, certificando que tenía un peso de nueve marcos y una onza. Tasaron el valor de la plata en seiscientos cincuenta y siete reales y el de las echuras en mil ciento treinta y nueve reales, ciento y veintiséis reales cada marco, teniendo la custodia un coste total de mil setecientos noventa y seis reales.

La importancia de este dibujo se debe a que es una de las pocas trazas de piezas de plata que ha llegado hasta nuestros días en Navarra. La ejecución de estos diseños para que el comitente pudiese ver y aceptar la obra a encargar fue habitual en los plateros navarros, e hispanos en general, siendo numerosa la documentación que indica la existencia de trazas de la obra a ejecutar. Los maestros plateros estaban habituados a la ejecución de las mismas, no olvidemos que parte de su examen para obtener el grado de platero era hacer un dibujo de una pieza, como podemos ver en el Libro de Dibujos de los Plateros de Pamplona. Gracias a la documentación sabemos que el mismo Navascués había realizado una traza para la custodia de Artica.

La tipología y denominación de la pieza representada en este dibujo, una custodia que sin embargo presenta una caja cerrada en lugar de un viril abierto, se enmarca dentro de la indefinición que en estos momentos presentan dos tipologías vinculadas a la Eucaristía, la custodia y el copón. La exaltación y promoción del culto a la Eucaristía tras el Concilio de Trento, motivó el desarrollo de las dos tipologías mencionadas. En Navarra, tal y como señala Orbe Sivatte, la pieza destinada a guardar la Forma consagrada en el sagrario recibió la denominación de custodia, nunca la de copón, termino más amplio del que hoy entendemos por esta tipología, y que por lo general consistía en una copa con tapa en cuyo interior se guardaba una cajita con las Formas, tal y como indica el contrato de la traza aquí estudiada, que menciona no solo la custodia, sino también el viril para la Forma que se guardaría en su interior. Posteriormente dieron origen a la tipología de copón, eliminado la cajita interior y depositando directamente las Formas consagras en su copa.

[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

Goñi Gaztambide, J., *Los navarros en el concilio de Trento y la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona*, Pamplona, 1947.

Miguéliz Valcarlos, I., «Nuevas aportaciones a la platería de Pamplona: un copón-custodia inédito de Pedro de Ochobi», en *La pieza del mes*, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022.

Heredia Moreno, M.ª C., y Orbe Sivatte, A., *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

Orbe Sivatte, A., *Platería del reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.



Trazas para la torre del monasterio de Santa María de Irache

En el marco de las obras de ampliación y reforma llevadas a cabo en el monasterio de Irache en el siglo XVI y comienzos del XVII, se acometió la reedificación de su torre. Con tal fin, la comunidad religiosa solicitó «*pareceres con trazas*» a diversos maestros, concluyendo «*que la mejor traza ha dado Diego de Sisniega*», cantero vecino de San Mamés de Trasmiera, quien firmó su proyecto el 29 de octubre de 1601.

Conforme a sus disposiciones, primeramente había que derribar la parte inestable del antiguo campanario y, una vez consolidado este basamento, levantar encima el cuerpo de campanas, de planta cuadrada. Sus alzados se articulaban por pilastras con vanos de medio punto entre nichos ciegos, sobre las que corría un entablamento rematado en una cornisa con pirámides con bolas. Para la cubierta adoptaba una solución de media naranja de piedra que partía de una base y pedestal circular y remataba en una linterna con ocho ventanas coronada por cupulín terminado en bola, cruz y veleta. Se aprecia en el condicionado el empeño por salvaguardar tanto el orden y la proporción como la seguridad de la fábrica, «*para que no se pueda sospechar ningún tipo de ruyna*». Aunque Sisniega no la menciona, la traza recogía una solución alternativa a la media naranja, consistente en un chapitel emplomado de base cuadrada y cuerpo troncopiramidal inferior con buhardas, y un segundo cuerpo cuadrado con ventanas, coronado por una aguja con bola, cruz y veleta.

En su diseño emplea un lenguaje herreriano característico de este período, no en vano las influencias de los focos cortesanos, fundamentalmente de El Escorial, se hicieron patentes en Navarra en las décadas finales del siglo XVI (Ciga, Fitero, La Oliva, Irache). Debemos recordar que Diego de Sisniega acudió en 1575 desde Burgos a trabajar en los destajos de la fábrica escurialense y, concluida esta etapa en 1583, trasladará a su arquitectura los principios clasicistas. A esta difusión de los modelos herrerianos contribuirán igualmente los grabados de Herrera-Perret recogidos en el *Sumario y Breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escurial* (Madrid, 1589).

El 22 de noviembre de 1601 se firmó, ante el escribano Juan de Ubalde, el contrato de la torre con Diego de Sisniega y su sobrino Juan González de Sisniega, también vecino de San Mamés. En el mismo se establecía un plazo de ejecución de cuatro años por 4.900 ducados pagaderos en diferentes plazos. El 11 de diciembre, los hermanos Francisco y Mateo del Pontón, maestros canteros naturales de Galizano y residentes en Sorlada, presentaron en su nombre y en el de Mateo del Pontón mayor, un conjunto de alegaciones encaminadas a garantizar la firmeza de la torre, considerando que la traza de Sisniega contenía numerosos defectos «*en perjuicio de la perpetuidad del edificio, conforme los que han escripto arquitectura*». Y proponían en su lugar que «*se haga la torre con la traza, planta y alçado que de nuevo se a traçado*», ofreciendo una rebaja de 500 ducados en su precio final.

El enfrentamiento entre los Sisniega y los Pontón en Irache debe contextualizarse en el escenario más amplio de la rivalidad entre las redes de canteros trasmeranos por adjudicarse aquellas obras que les proporcionasen prestigio profesional. Ambas familias contaban con experiencia en el diseño de torres de tradición escurialense en regiones limítrofes, como la Rioja Baja. Se conserva una traza firmada por Mateo del Pontón que muestra mayor sobriedad, con un cuerpo de campanas de planta cuadrada, pilastras dóricas y vanos rectangulares, rodeado por una balaustrada con bolas. Por encima, un entablamento dórico sustenta cuatro pirámides con bolas en los extremos, enmarcando una cúpula más pequeña, perdida en la traza.

Tal contratiempo significó un retraso en la ejecución de la torre, cuyo reconocimiento tuvo lugar el 13 de enero de 1610 a cargo de Francisco de Odriozola y Pedro Vélez de la Huerta. Por las mismas fechas el padre Antonio de Yepes, autor de la *Corónica General de la Orden de San Benito*, que residió en Irache entre 1608 y 1610, ponderaba su arquitectura, consciente de su filiación herreriana: «*La torre que se acabó de edificar el año de 1609, es insigne y de muy buena arquitectura y harto vistosa. No es tan grande como las que están al pie de la iglesia de El Escorial, pero dicen que tiene la misma traza, miembros, medidas y correspondencia y se tiene por una de las mejores de España que se halla en iglesias monasteriales*».

En 1654, Juan Raón y Miguel y Juan Martínez construyeron la capilla de San Veremundo en la iglesia del monasterio (ARGN. Cartografía – Iconografía, núm. 64).

[José Javier Azanza López]

Archivo Real y General de Navarra. Fondo Monasterio Santa María de Irache, CL_IRACHE, núm. 471 (de la torre).

CAGIGAS ABERASTURI, A. I., «Los maestros canteros de Trasmiera» (Tesis dirigida por Miguel Angel Aramburu-Zabala Higuera), Santander, Universidad de Cantabria, 2015, pp. 83, 205, 512, 559, 628.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GARCÍA GAINZA, M.ª C., *El Arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 46-48, 140-142.

SAGASTI LACALLE, M. J., «Arquitectura del seiscientos en el Monasterio de Irache», *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 19, 2000, pp. 315-323.



Planta y alzado del cuerpo superior de la torre de la iglesia del monasterio de Santa María de Irache

FECHA: 1601.

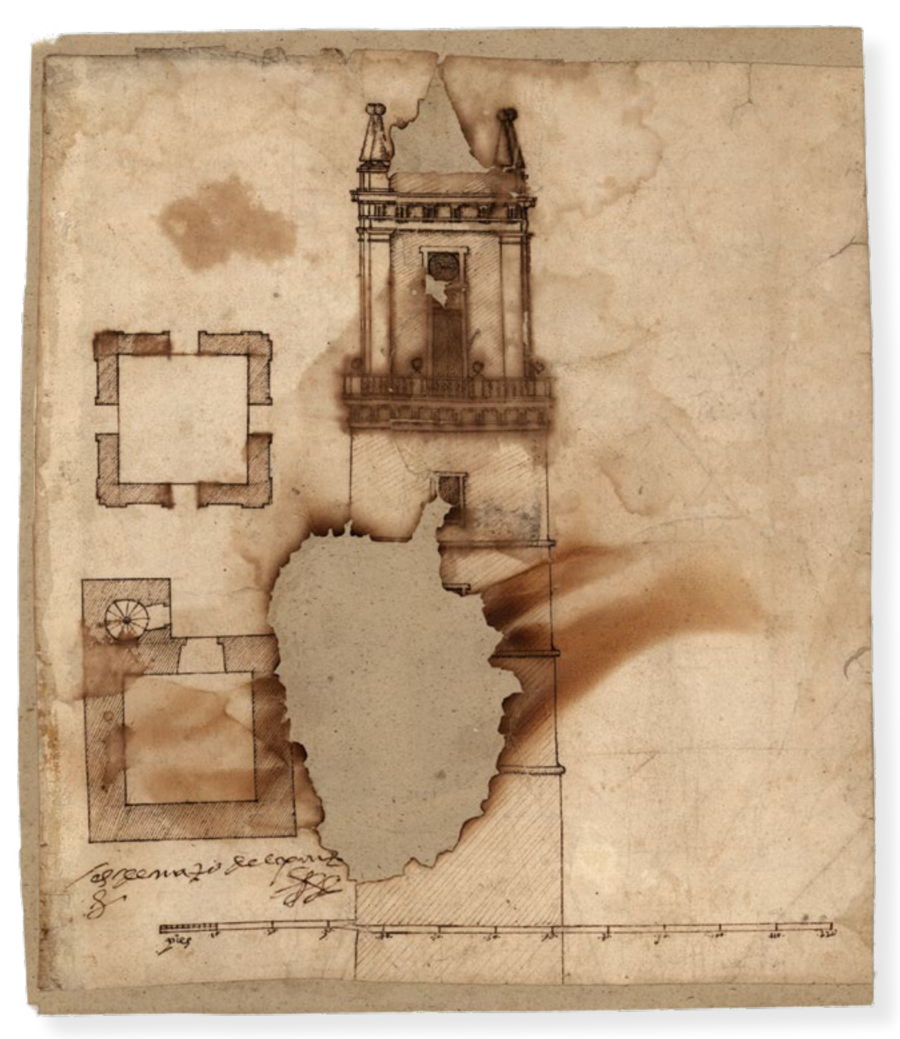
AUTOR: Diego de Sisniega (doc. 1575-1613) y Juan González de Sisniega (c. 1563-c. 1636).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 33 x 26,3 cm.

INSCRIPCIÓN: *Remate y aguja de madera la cual se a de hacer / en lugar de la m^{a} naranja y linterna no desaciendo / de piedra. // planta del ultimo cuerpo de la torre // Esta es la traça de la obra de la torre de Yrache que / la han de hazer diego y Ju^{n} Gonzalez de Sisniega conforme / a la es^{a} Yrache a beynte y dos de nobiembre de mil seiscientos y uno. Juan de Ubalde es^{no}.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 67.



Planta y alzado del cuerpo superior de la torre de la iglesia del monasterio de Santa María de Irache

FECHA: c. 1602.

AUTOR: Mateo del Pontón (doc. 1583-1620).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uva. Tinta marrón. Mano alzada y regla.

DIMENSIONES: 30 x 27 cm. Escala gráfica de 120 pies.

INSCRIPCIÓN: *Es de Mateo del Pontón.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 65.

Torres proyectadas por el veedor de obras Francisco Palear Fratín

Al igual que para las reformas y ampliaciones parroquiales, también Francisco Palear Fratín, en su cargo de veedor de obras de cantería del obispado, diseñó trazas para la construcción de torres en el primer tercio del siglo XVII. Se trata en la mayoría de los casos de estructuras de marcada verticalidad y sobriedad arquitectónica, que arrancan de un basamento o pedestal (de seis pies equivalentes a 1,6 m. en Valtierra) y desarrollan un fuste de planta cuadrada articulado en distintos cuerpos por medio de sencillas líneas de imposta, con la apertura de pequeñas ventanas o saeteras para iluminar la escalera de caracol interior. El cuerpo de campanas es también prismático como prolongación del fuste, y en él se practican vanos de medio punto para alojar las campanas. Un entablamento da paso a un sencillo cimborrio ochavado de armazón de madera cubierto por hoja de lata que corona el conjunto, rematado por bola, bandera y cruz. La única concesión al ornato son las pirámides con bolas de tradición clasicista que incorpora Fratín en el remate de la torre de Valtierra.

La construcción de la torre parroquial de Santa María de Valtierra viene a culminar un largo pleito de más de medio siglo por el patronato concedido a la villa en 1551 por el obispo Álvaro de Moscoso, quien puso como condición edificar la torre de la iglesia, en sustitución de la torre campanario medieval situada a los pies. En 1604, ante la amenaza de perder el patronato, los vecinos quedaron obligados a reconstruir la torre, reforzando los muros, elevando su altura y dotándola de un nuevo campanario y chapitel. Fue Francisco Palear Fratín quien, tras comprobar que la torre «*no es decente ni conforme a la iglesia por ser esta de muy buena obra, y el campanario estrecho y pequeño y de obra muy ordinaria*», el 27 de abril de 1605 facilitaba la traza y condicionado. Se aprovecharía parte de la obra vieja sobre la que se levantaría la nueva, revocando de yeso y pincelando ambas «*de manera que toda parezca una misma, y nueva*». Su ejecución entre 1605-1606 corrió a cargo de Domingo de Muxica, maestro de obras guipuzcoano cuya labor se documenta en localidades aragonesas como Ateca. A su conclusión, el propio veedor la reconoció en febrero de 1606 y declaró encontrarla «*bien fabricada en cuanto a la seguridad y perpetuidad de ella, y también en cuanto al arte, y proporción de Arquitectura*».

En el caso de la torre de San Pedro de Lizarra de Estella, Francisco Palear Fratín, a quien la documentación se refiere como «*ingeniero de las obras Reales de este Reyno*», facilitó la traza en 1618, año en el que estuvo en la ciudad tasando las obras de cantería del Palacio del Gobernador. Fratín calculaba su coste en 1.200 ducados. El 17 de septiembre fue contratada por Domingo de Gorospe, cantero natural de Villarreal de Urrechua y vecino de Zumárraga, quien dio como fiadores a sus hermanos Juanes, Lope y Miguel de Gorospe, también maestros de edificios, y a su suegro Domingo de Sarasola, cantero vecino de Calahorra, quien en 1611 había traspasado a su yerno las obras de la portada y tres capillas de la parroquia estellesa de San Miguel. El fallecimiento de Domingo de Gorospe sin finalizar la fábrica de la torre significó que el 18 de junio de 1624 sus hermanos, como fiadores, asumieran su conclusión en el plazo de cuatro años. El 8 de julio de 1628 los maestros Antonio de Arocechea y Juan de Larrañaga, nombrados por los fiadores y por la iglesia respectivamente, procedieron a su tasación.

Francisco Palear Fratín fue asimismo el autor de la traza de la torre y escalera de caracol de Echagüe en 1629, cuya ejecución corrió a cargo del cantero de Pamplona Juan de Urrutia, siendo reconocida a su conclusión por el propio veedor eclesiástico (ADP. Procesos, c/705, núm. 26). También en este período los canteros Joan de Olate, Joanes de Sarasti y Martín de Urquía firmaron conjuntamente la traza para las obras de ampliación y torre de la iglesia de Morentin, contratadas con Antonio de Arocechea, cantero vecino de Mendigorría. En 1624, aunque la fábrica de la torre todavía no estaba concluida, fueron tasadas en 54.110 reales por los mencionados Olate y Sarasti, siendo necesaria una retasación a cargo de Urquía. Las discrepancias obligaron a intervenir al maestro cantero Juan de Yerategui, que en ausencia de Francisco Palear Fratín ocupaba provisionalmente el cargo de veedor eclesiástico, el cual el 15 de marzo de 1624 sacó un traslado de la traza original de la torre (ADP. Procesos, c/298, núm. 23).

[José Javier Azanza López]

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/209, núm. 1.
Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Estella, Diego de Aguirre, 1618, núm. 4.
Goñi Gaztambide, J., *Historia eclesiástica de Estella, Tomo I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, pp. 57-61.
Tarifa Castilla, M. J., «Rasgos definitorios de la arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 13, 2005, pp. 92-93.



Traza de Francisco Palear Fratín para la torre parroquial de Valtierra

FECHA: 1604.

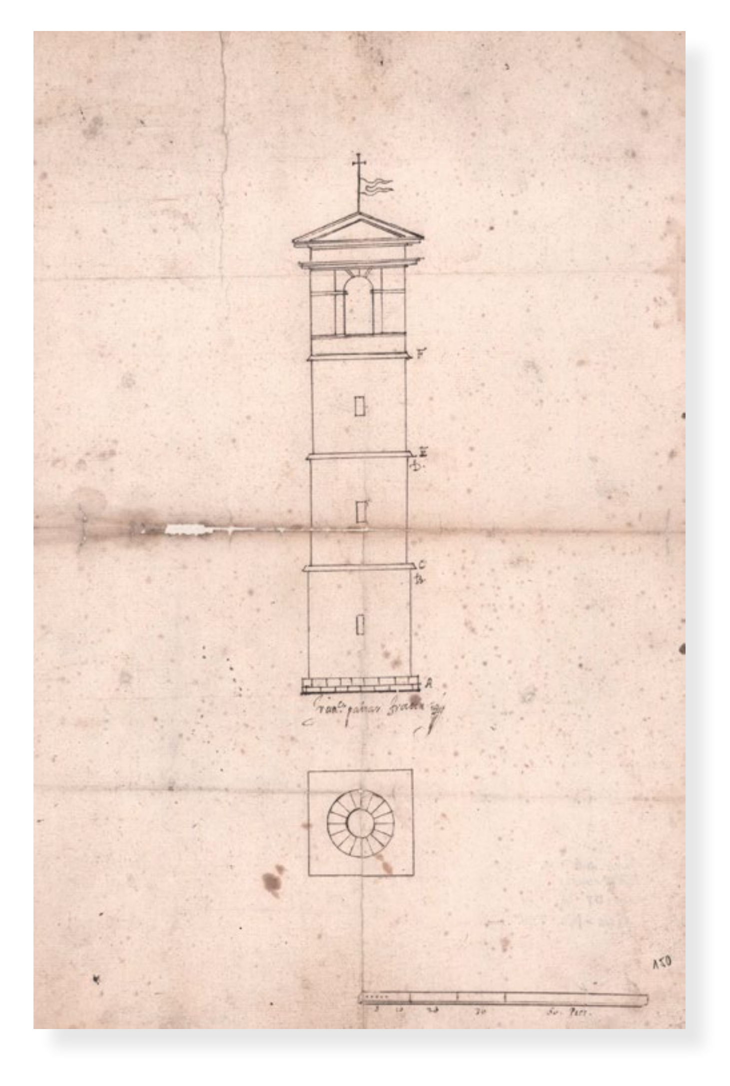
AUTOR: Francisco Palear Fratín (c. 1562-1637).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: esfera central con letras LD inscritas, con corazón y flor trebolada unidos a la esfera por una línea (filigrana francesa perteneciente a la región suroeste y en particular a Angoumois). Tinta marrón. Mano alzada y regla.

DIMENSIONES: 29 x 20,5 cm. Escala gráfica de 48 pies.

INSCRIPCIÓN: *A. es el piedestal de alto 6 Pies / y otro el talus que se hara de sillareria / B. estas serán ventanas serradas / y que entre el hueco medo ladrillo / C. es el cimborio que ha de ser / cubierto de oja de lata // Fran^{co} Fratin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/209, núm. 1.



Traza de Francisco Palear Fratín para la torre de la parroquia de San Pedro de Lizarra de Estella

FECHA: 1616.

AUTOR: Francisco Palear Fratín (c. 1562-1637).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta sepia. Mano alzada y regla.

DIMENSIONES: 42 x 28 cm. Escala gráfica de 60 pies.

INSCRIPCIÓN: *Fran^{co} Palear Fratin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 192.

Dos plantas para la construcción de las Clarisas de Tudela

Dos plantas para la construcción de las Clarisas de Tudela
FECHA: 1611.
AUTOR: Fray Antonio de Villalacre, Juan de Olaso y Juan González de Apaolaza.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana con un círculo con letras MP en su interior y un trébol superior. Tinta y carboncillo. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 29 x 42,5 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Tudela, Pedro Garnica, 1611.

Las distintas órdenes religiosas establecidas, a lo largo del Antiguo Régimen, en la capital de la Ribera, a una con las fundaciones medievales que transformaron sus espacios en aquellos mismos momentos, convirtieron a Tudela en una verdadera ciudad convento, con una apariencia muy similar a la que ofrecían otras muchas poblaciones de la España de aquel periodo. Fachadas inconfundibles de ladrillo, espadañas, altas tapias con verdugadas y complejos conventuales con rejas, configuraron una distribución de los espacios urbanos visible en distintos planos, singularmente en el que grabó Tomás López en 1785.

El establecimiento de las hijas de santa Clara en Tudela viene avalado por tres bulas pontificias de Alejandro IV de 1261, dirigidas al rey de Navarra, el obispo de Tarazona y el concejo de Tudela. En tiempos de Carlos II el Malo, se abandonó la primitiva sede extramuros y las monjas vivieron entre 1368 y 1618 en su segunda morada, cerca de la parroquia del Salvador. La tercera ubicación (1618-1971) vino determinada por la estrechez del antiguo monasterio, al no contar con una huerta amplia. Entre 1971 y 1972, las clarisas se trasladaron a su actual emplazamiento, a un edificio levantado con planos de Enrique M. Delso.

Para el monasterio seiscentista, la comunidad invirtió todos sus haberes. Su coste ascendió a 13.000 escudos. El regimiento concedió 50 escudos de a diez reales, que se aportaron con permiso del Real Consejo, en 1618. Las religiosas utilizaron las dotes de algunas de ellas, como la de la famosa sor Jerónima de la Ascensión. El 25 de abril del mencionado año de 1618, se procedió al traslado con una solemne procesión y una misa de acción de gracias, colocando el Santísimo con los ritos ordenados en las rúbricas litúrgicas.

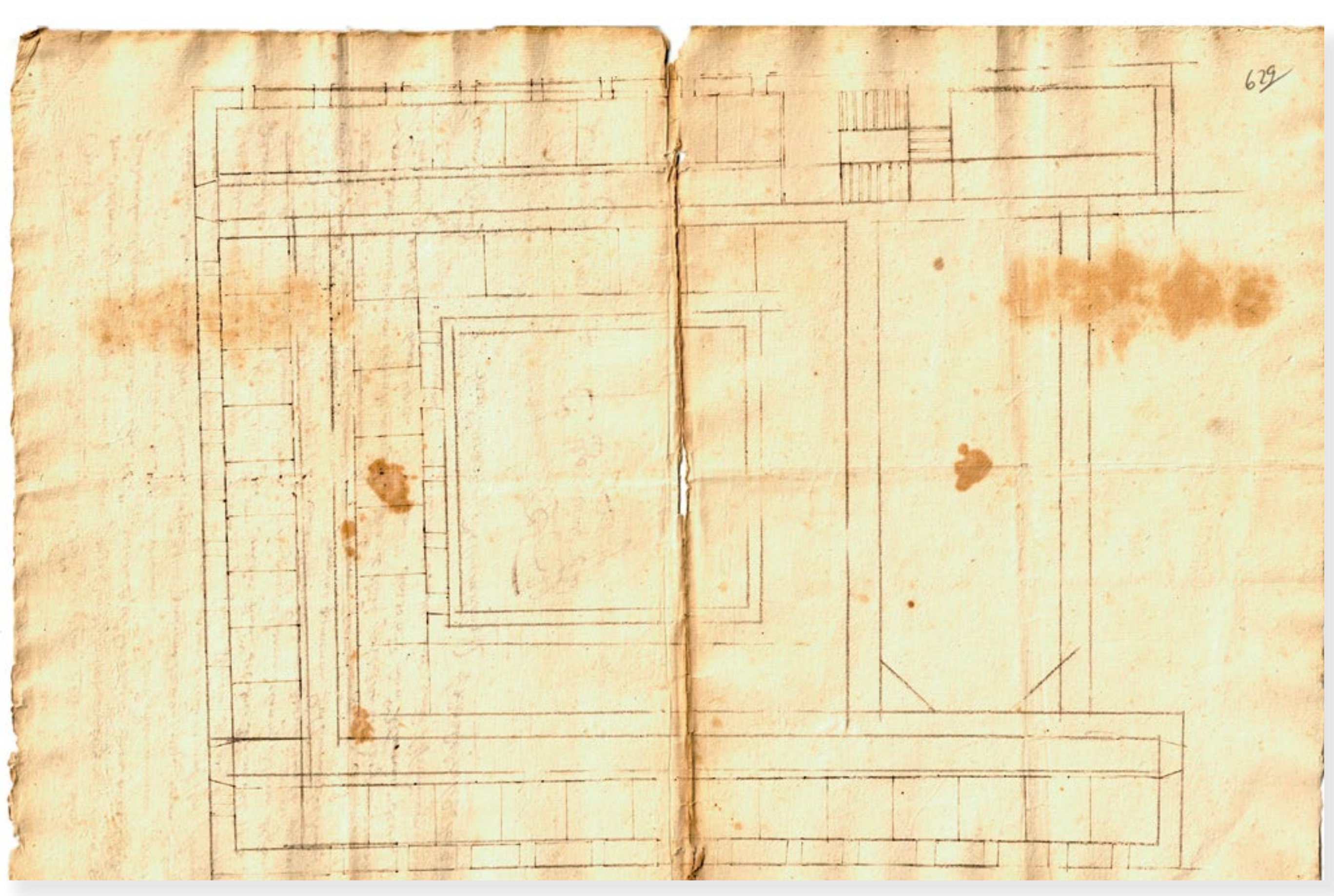
Entre las adquisiciones, por parte de las monjas, para la nueva fábrica figuran diversas piezas de tierra, huertos y filadores –lugares destinados al hilado– de diversos propietarios. El primer contrato para la fábrica del nuevo monasterio, ubicado junto a lo que con el tiempo se denominó Carrera de las Monjas y más tarde simplemente Carrera, se suscribió en junio de 1611 con Juan de Olaso y Juan González de Apaolaza, muy activos en las primeras décadas del siglo XVII. Poco más tarde, en febrero de 1612, visitó las obras un franciscano, conocido por sus intervenciones en otros procesos constructivos de conventos de la provincia de los Menores de Burgos, fray Antonio Villalacre. Sus indicaciones se recogieron en un segundo contrato, refrendado en agosto de 1613. Respecto a los dos dibujos que presentamos, es posible que, aunque figuran en la escritura firmada en 1611 con los mencionados Olaso y González de Apaolaza, su verdadero autor fuese algún fraile tracista franciscano.

El objeto de la primera escritura era «*hacer una casa de monasterio y iglesia de la misma invocación de Santa Clara en piezas que se señalan en la puerta de Zaragoza, junto al humilladero de ella*» con un condicionado que consta de veinticinco capítulas. La primera alude a los diseños o plantas firmadas por ambas partes, conservadas en la escritura original, así como a cuestiones variadas y dispares, referidas a las zanjas necesarias y sus medidas para el asentamiento del edificio, debiéndose construir un basamento firme de piedra. También, señala el número de celdas que serían cincuenta, así como diversas oficinas, que no se especifican, a realizar en la planta baja del edificio. El número de celdas se podría relacionar con el máximo número de religiosas de la casa. En el momento de la firma del contrato eran veintinueve, si bien las monjas afirmaban, poco más tarde, ser medio centenar y en otros conventos de la orden en Navarra, como el pamplonés de Santa Engracia, la cifra de religiosas marcada en su reglamento, no parece que superase el número de cincuenta entre coristas y legas. En ambas trazas se puede comprobar el organigrama madurado y estudiado de espacios para vida contemplativa y en común, como la iglesia, la escalera, el refectorio y otros más orientados a la oración y el silencio, sin que falten los locutorios y la puerta reglar de la portería, si bien no están señalados con letras o nombres.

En el momento de su abandono definitivo y antes de su destrucción se describía así: «*El convento tiene 15.770,57 metros cuadrados de superficie y un patio de acceso de 600 metros de ancho; la iglesia tiene 200 metros cuadrados; es de ladrillo y piedra; su bóveda es de cañón con arcos torales y pequeño crucero. El convento es de planta cuadrada, de tres plantas; los locutorios son posteriores y tienen 204 metros cuadrados y la vivienda de la 'mandadera' es de planta baja y piso, teniendo 90 metros cuadrados*».

[Ricardo Fernández Gracia]

Fernández Gracia, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 21-22 y 221-222
Fernández Gracia, R., «Precisiones histórico-artísticas sobre las Clarisas y Dominicas de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 27, 2019, pp. 125-167


629

Ampliaciones proyectadas por los veedores del obispado Francisco y Pedro Palear Fratín

Francesco Paleari Fratino (Morcote, c. 1562-Pamplona, 1637), españolizado como Francisco Palear Fratín, forma parte de una dinastía de ingenieros militares italianos al servicio de la monarquía española originaria de Morcote, lugar próximo al lago de Lugano, en Suiza. Era sobrino de Giovan Giacomo Palearo Fratino *il Fratino*, famoso ingeniero a cuya «*fortificación nueva, que había hecho el Fratín*» en la Goleta y el Fuerte alude el cautivo en el *Quijote*, y a quien Felipe II encargó el diseño de la ciudadela de Pamplona, proyecto de capital importancia para la historia de las fortificaciones en España. E hijo de Giorgio Paleari Fratino, quien sustituyó a su hermano Giovan Giacomo en la dirección de las obras pamplonesas a la muerte de este en 1586.

En su condición de ingeniero mayor de las fábricas y fortificaciones del Reino, Francisco Palear Fratín levantó planos de las obras de la ciudadela y atendió otros puntos del sistema defensivo (Maya). Asimismo, el Consejo Real lo nombró para trazar, reconocer y tasar todas las obras públicas bajo su permiso, mostrándose como un experimentado topógrafo. Y en 1602 el obispo fray Mateo de Burgos lo nombró veedor eclesiástico de obras de cantería del obispado de Pamplona, cargo en el que permaneció hasta su muerte en 1637. En sus escritos coincide con Vitrubio y Alberti al afirmar que «*el arquitecto no es un obrero manual, sino que enseña a construir, y su saber se rodea de muchas disciplinas y de eruditiones varias*». De ahí su negativa a someterse a las ordenanzas gremiales y a examinarse del oficio a menos que «*el maestro no sea de arte mecánica sino liberal como yo*». Su cultura artística le lleva a incluir reflexiones de calado acerca de conceptos como la perspectiva visual en la arquitectura.

Sus numerosas intervenciones en la arquitectura parroquial del primer tercio del siglo XVII obedecen a dos razones: la amenaza de ruina del templo y su escasa capacidad que hace necesaria su ampliación. Buen conocedor de las novedades arquitectónicas de su tiempo emanadas de la arquitectura conventual, en sus proyectos se decanta por la planta de cruz latina con crucero saliente en detrimento de la nave rectangular, porque «*la que no tiene colaterales no parece iglesia*», significaba en 1608 a propósito de la ampliación de la parroquia de Arizcun.

Sus planos muestran el rigor propio de la arquitectura clasicista de las primeras décadas del siglo XVII, elaborados con aguadas de color que diferencian las distintas partes de la obra («*lo amarillo*», «*lo enturquesado*», «*lo azul*», «*lo colorado*», «*lo verde*»). Se acompañan de un condicionado que facilita su comprensión y ejecución por parte de los canteros y albañiles encargados de la obra. Así se comprueba en los diseños para las ampliaciones parroquiales de Úcar (1602 y 1626) y Arizcun (1608), así como para la basílica de Jerusalén de Artajona (1628).

Otros lugares para los que facilitó trazas para reformas y ampliaciones parroquiales fueron Sumbilla (1602, ADP. Procesos, c/176, núm. 11), Echagüe (1605, Archivo Parroquial Echagüe), Arizala (1613, AGN. Cartografía – Iconografía, núm. 175), Grocin (1615, ADP. Procesos, c/258, núm. 8) y Equisoain (1618, ADP. Procesos, c/555, núm. 32), así como para los arciprestazgos de Tolosa y Fuenterrabía que pertenecieron a la diócesis de Pamplona hasta el concordato de 1851, como Régil (1613, ADP. Procesos, c/244, núm. 16) y Berástegui (1614, ADP. Procesos, c/247, núm. 53). No falta en algunos (Úcar, Sumbilla, Arizala, Berástegui) una elegante rosa de los vientos de ocho puntos.

En 1635 Francisco Palear Fratín lamentaba «*el desconsuelo de no poder hacer que mi hijo estudie esta profesión [de ingeniero militar]*». Pedro Palear Fratín (c. 1601-c. 1660, año en el que su esposa Floriana de Ureta se declara viuda) no siguió los pasos de su padre como ingeniero (salvo una intervención en el fuerte de Santa Isabel para la defensa del Puerto de Pasajes en 1634), pero sí como veedor eclesiástico, cargo en el que lo sustituyó a su fallecimiento en 1637, concibiendo al igual que él su labor desde la perspectiva del teórico que diseña trazas. En 1640 facilitó diseño y condicionado para la ampliación de la parroquia de Saldías con una nueva cabecera poligonal «*con su concha*» y sacristía adosada por el lado del Evangelio, obras contratadas por el cantero Joanes de Ostoa, quien se comprometía a finalizarlas en el plazo de año y medio por 754 ducados. El fallecimiento del cantero y el incumplimiento de sus fiadores significaron nuevos reconocimientos del veedor y de otros maestros como Juan de Camio, Miguel de Domezain y Simón de Elizondo. El relevo de Pedro Palear Fratín como veedor lo tomará su hijo Pedro Palear Fratín y Ureta.

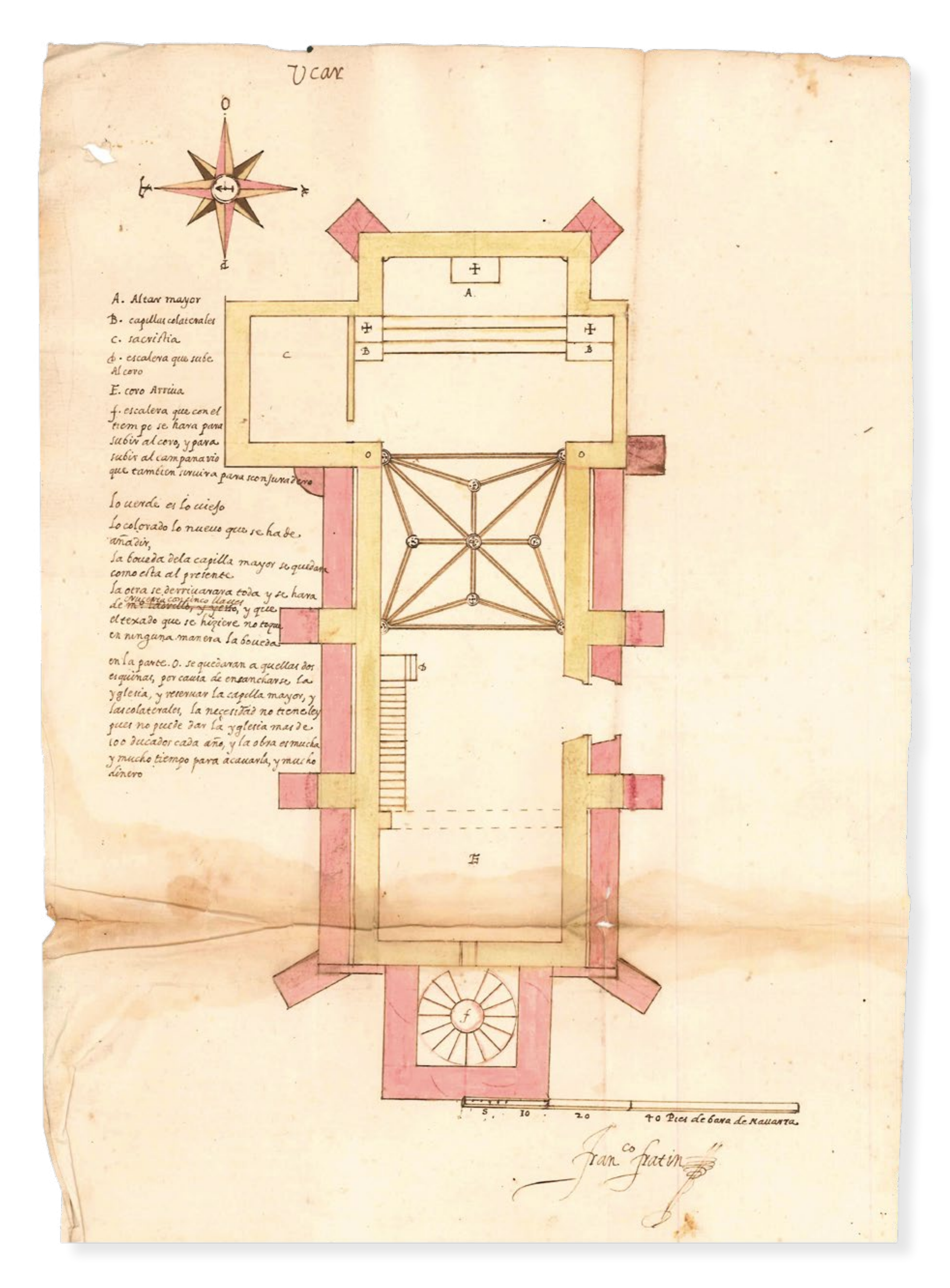
[José Javier Azanza López]

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/1191, núm. 23.

Azanza López, J. J., «La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)», *Ondare*, núm. 19, 2000, pp. 277-291.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 89-97, 390-392, 424-429.

Viganò, M., «*El fratin mi ynginiero*». *I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2004, pp. 74-75, 110-111, 515-516.



Traza para la ampliación de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Úcar

FECHA: 1602.

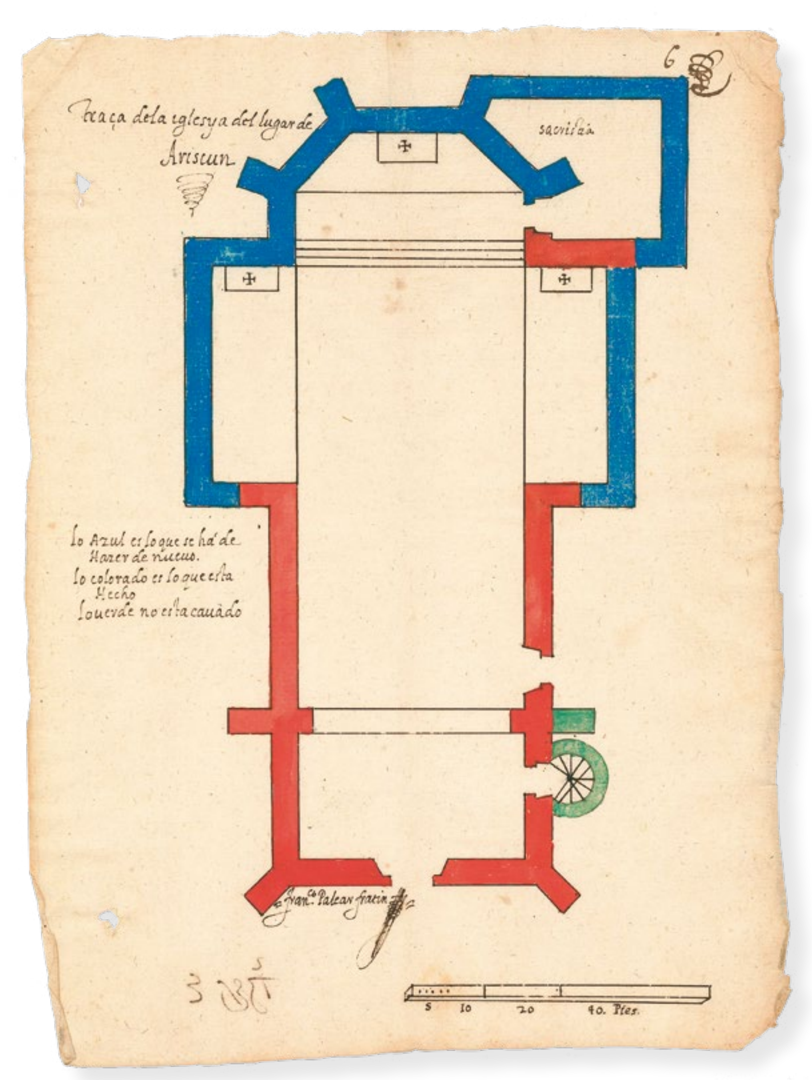
AUTOR: Francisco Palear Fratín (c. 1562-1637).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dibujo a tinta marrón y aguada roja y verde. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 42 x 29,5 cm. Escala gráfica de 40 pies de vara de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Ucar // A. Altar mayor / B. Capillas colaterales / C. Sacristia / D. escalera que sube / al coro / E. coro Arriva / f. escalera que con el / tiempo se hara para / subir al coro, y para / subir al campanario / que tambien servira para sconjuradero. / Lo verde es lo viejo / Lo colorado lo nuevo que se ha de / añadir, / La boveda de la capilla mayor se quedara / como esta al presente. / La otra se derrivarara toda y se hara / de cruceria con cinco llaves [tachado: de m°, ladrillo, y yesso], y que / el texado que se hiziere no toque / en ninguna manera la boveda / en la parte O. se quedaran aquellas dos / esquinas, por causa de ensancharse la / yglesia, y reservar la capilla mayor, y / las colaterales, la necesidad no tiene ley / pues no puede dar la yglesia mas de / 100 ducados cada año, y la obra es mucha / y mucho tiempo para acavarla, y mucho / dinero // Franco Fratin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/175, núm. 11.



Traza para la ampliación de la parroquia de San Juan Bautista de Arizcun

FECHA: 1608.

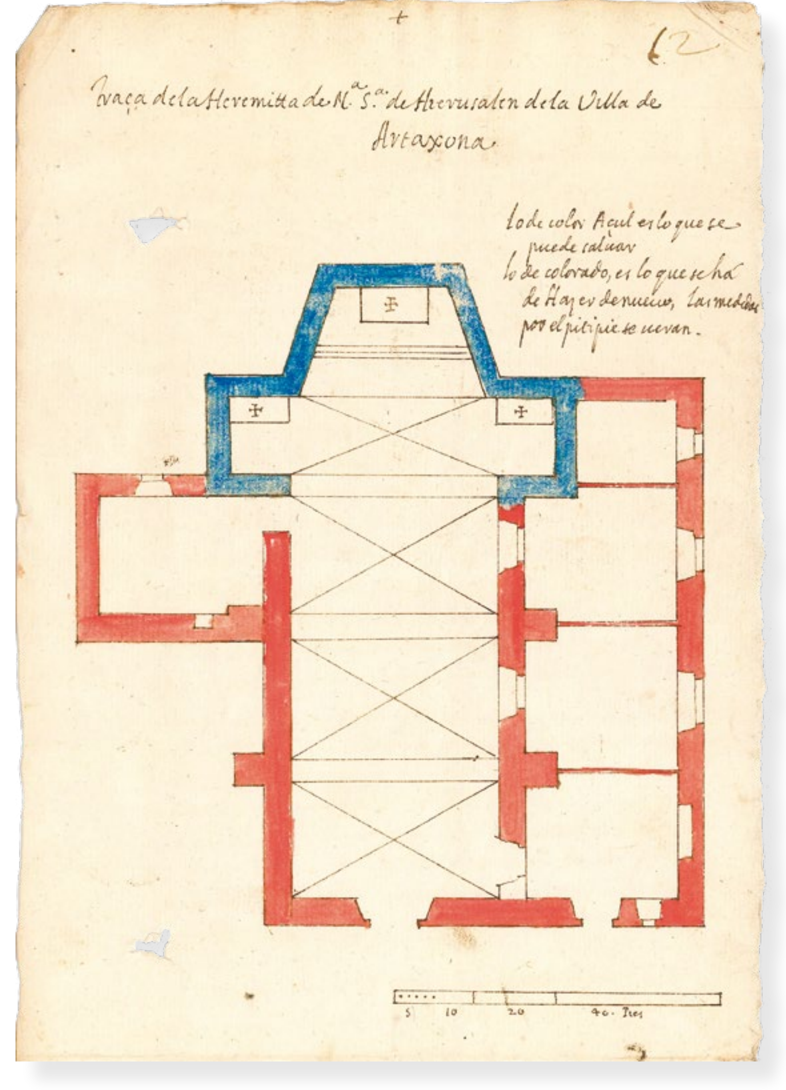
AUTOR: Francisco Palear Fratín (c. 1562-1637).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada roja, azul y verde. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 28,3 x 20,5 cm. Escala gráfica de 40 pies.

INSCRIPCIÓN: *Traça de la iglesia del lugar de / Ariscun // Lo Azul es lo que se ha de / Hazer de nuevo. / Lo colorado es lo que esta / Hecho / Lo verde no esta cavado // Fran^co Palear Fratin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/504, núm. 34.



Traza para la ampliación de la basílica de Jerusalén de Artajona

FECHA: 1629.

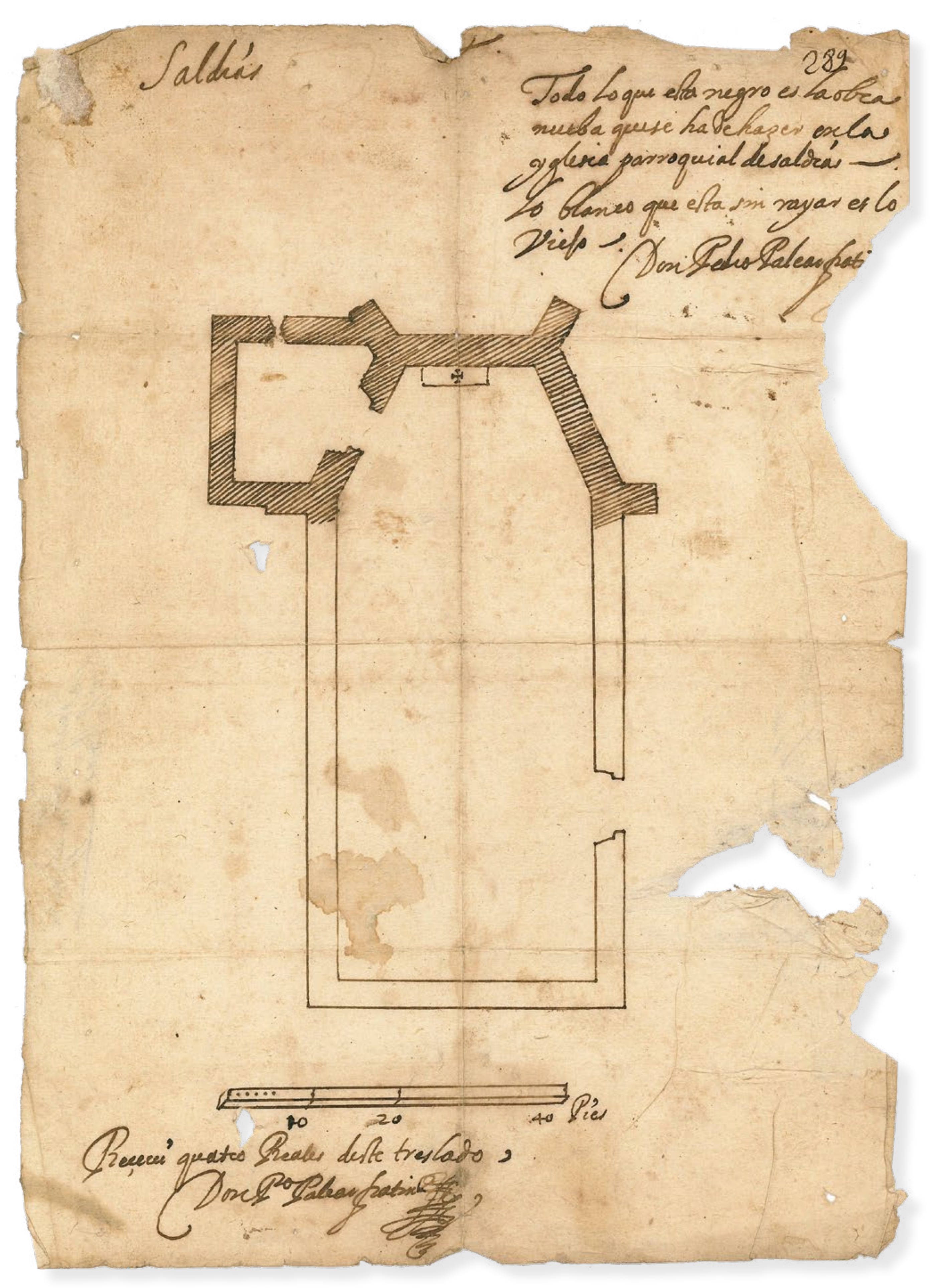
AUTOR: Francisco Palear Fratín (c. 1562-1637).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada roja y azul. Mano alzada y regla.

DIMENSIONES: 26 x 18 cm. Escala gráfica de 40 pies.

INSCRIPCIÓN: *Traça de la Hermita de Nª Sª de Hierusalen de la Villa de / Artaxona // Lo de color Açul es lo que se / puede salvar. / Lo de colorado, es lo que se ha / de Hazer de nuevo, las medidas / por el pitipie se llevan.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/439, núm. 2.



Traza para la ampliación de la parroquia de San Juan Bautista de Saldías

FECHA: 1640.

AUTOR: Pedro Palear Fratín (c. 1601-c. 1660).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: mano abierta rematada en flor de cinco pétalos (filigrana italiana procedente de Génova o Piamonte). Tinta marrón. Mano alzada y regla.

DIMENSIONES: 28 x 20 cm. Escala gráfica de 60 pies.

INSCRIPCIÓN: *Saldías // Todo lo que esta negro es la obra / nueba que se ha de hazer en la / iglesia parroquial de saldías / Lo blanco que está sin rayar es lo / viejo. / Don Pedro Palear Fratín // Reçebí quatro Reales deste treslado, / Don Pedro Palear Fratin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/1191, núm. 23.

Otras ampliaciones de la primera mitad del siglo XVII: parroquias de la Asunción de Sesma y Aranarache

Además de las ampliaciones de los veedores eclesiásticos Francisco y Pedro Palear Fratín, la arquitectura parroquial navarra conoció en la primera mitad del siglo XVII otros proyectos a cargo de maestros de obras foráneos, como se comprueba en Sesma y Aranarache.

El 12 de abril de 1621, los primicieros de la villa de Sesma solicitaron permiso para ampliar su iglesia parroquial, insuficiente para acoger a los fieles dado el aumento de población. Obtenida la licencia, el proyecto fue facilitado por Miguel de Escarza, maestro arquitecto vecino de Logroño, de reconocido prestigio en territorio riojano, ligado a fábricas de entidad como la nueva iglesia del convento de la Compañía de Jesús de la capital riojana, la reparación de la casa de Francisco Medrano contigua a Santa María la Redonda y la torre parroquial de Torre de los Cameros.

Escarza firmó su condicionado y trazas (compuestas por planta y alzado) el 25 de abril de 1621 (aunque en la planta parece deslizarse un error al aludir a 1625). Conforme a los mismos, la ampliación consistía en deshacer la antigua cabecera ochavada y levantar en su lugar un crucero de brazos y cabecera rectos, con una profundidad en todos los casos de diez pies (2,78 m en pies castellanos). Los alzados quedaban articulados por pilastras corintias sobre las que corría un entablamento, por encima del cual volteaba una media naranja en el tramo central del crucero, en tanto que los brazos y cabecera se cubrían con bóvedas de lunetos.

Al remate acudieron diversos maestros, entre ellos Pedro de San Miguel, cantero vecino de Galizano en la Trasmiera, ligado al círculo de los Vélez de la Huerta y activo en las primeras décadas del siglo XVII en tierras cántabras, riojanas y alavesas. Sin embargo, fue Lucas de Aizpurúa, cantero vecino de Villamayor, quien se adjudicó la obra, traspasándola el 16 de mayo de 1621 al propio Escarza, el cual se comprometió a ampliar el templo conforme a su *Arte de Arquitectura* por la cantidad de 2.300 ducados en dos años. Iniciadas las obras, el maestro riojano introdujo ciertas modificaciones sobre el proyecto inicial, la principal ampliar a veinte pies (5,57 m.) la profundidad de la cabecera. Todo ello significó que no estuviese concluida hasta 1626, siendo reconocida el 16 de marzo por Juan de Olate y Antonio de Arocechea, vecinos de Yécora y Morentin respectivamente.

En el caso de la parroquia de la Asunción de Aranarache, los visitadores generales del obispado de Calahorra-La Calzada Luis Moragón y José Torres constataron, en sendas visitas efectuadas en 1646 y 1648, la «*necesidad de hacer varias obras de cantería, como son tres capillas y una escalera para subir a tocar las campanas, atento que la iglesia está indecente*». Para ello solicitaron proyecto al maestro cantero Juan del Pontón, «*atendiendo a las muchas y buenas obras que ha hecho en este Obispado, de que tenemos bastante noticia*», refiere la licencia otorgada en Calahorra el 28 de enero de 1648. Juan del Pontón Toraya es un cantero trasmerano natural de Galizano e hijo del maestro Mateo del Pontón, cuya presencia se documenta entre 1611 y 1662 en obras de arquitectura religiosa en Cantabria, Álava, La Rioja y Navarra. Recibió una formación clasicista y ejerció como tracista, como demuestran las trazas de Aranarache y de la torre de Santa Cruz de Campezo (1641).

El proyecto de Juan del Pontón desarrolla una planta y una sección interior, conforme a las cuales la ampliación consistía en añadir a la antigua construcción medieval de nave y cabecera recta, una segunda nave de tres capillas por el lado de la Epístola, además de la escalera para subir a la torre, dispuesta a los pies de la fábrica antigua. También a los pies quedaba el coro alto, apoyado sobre un arco rebajado de ingreso al sotocoro, con una balaustrada que abarcaba las dos naves. Los alzados y cubiertas de la nueva fábrica constituyen un temprano ejemplo de la utilización de un lenguaje gótico retardatario a mediados del siglo XVII.

La ejecución material de las obras corrió a cargo del propio Juan del Pontón en sociedad con su yerno Francisco Vélez, maestro de cantería natural de Carriazo y vecino de Galizano, colaboración que se documenta igualmente en otros proyectos como la iglesia de La Revilla (Soba, Cantabria). Según quedó registrado en el libro de cuentas parroquial, el 16 de enero de 1649 ambos recibieron 1.200 reales correspondientes a la primera partida de las obras de la iglesia. Los pagos se sucedieron hasta 1657, fecha en que concluyó la ampliación del templo.

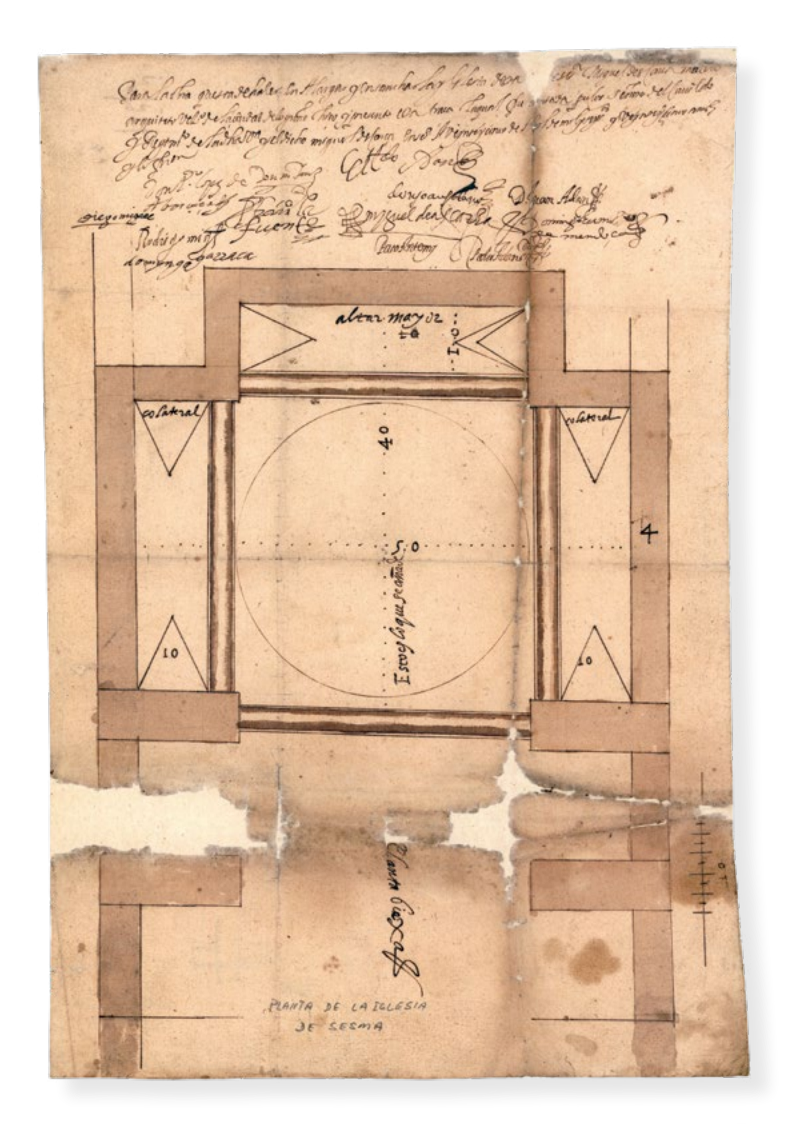
[José Javier Azanza López]

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 481-483.

Bustos Torres, S., «El trabajo y los trabajadores en Logroño entre la peste y la gran crisis castellana, 1599-1630» (tesis doctoral dirigida por J. L. Gómez Urdáñez), Logroño, Universidad de La Rioja, 2013.

Cagigas Aberasturi, A. I.; Aramburu-Zabala Higuera, M. Á. y Escallada González, L. de, *Los maestros canteros de Ribamontán*, Ribamontán, Ayuntamientos de Ribamontán al Mar y Ribamontán al Monte, 2001, pp. 113-116.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, II*, Merindad de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982, pp. 177-180.



Trazas para la ampliación de la parroquia de la Asunción de Sesma

FECHA: 1625.

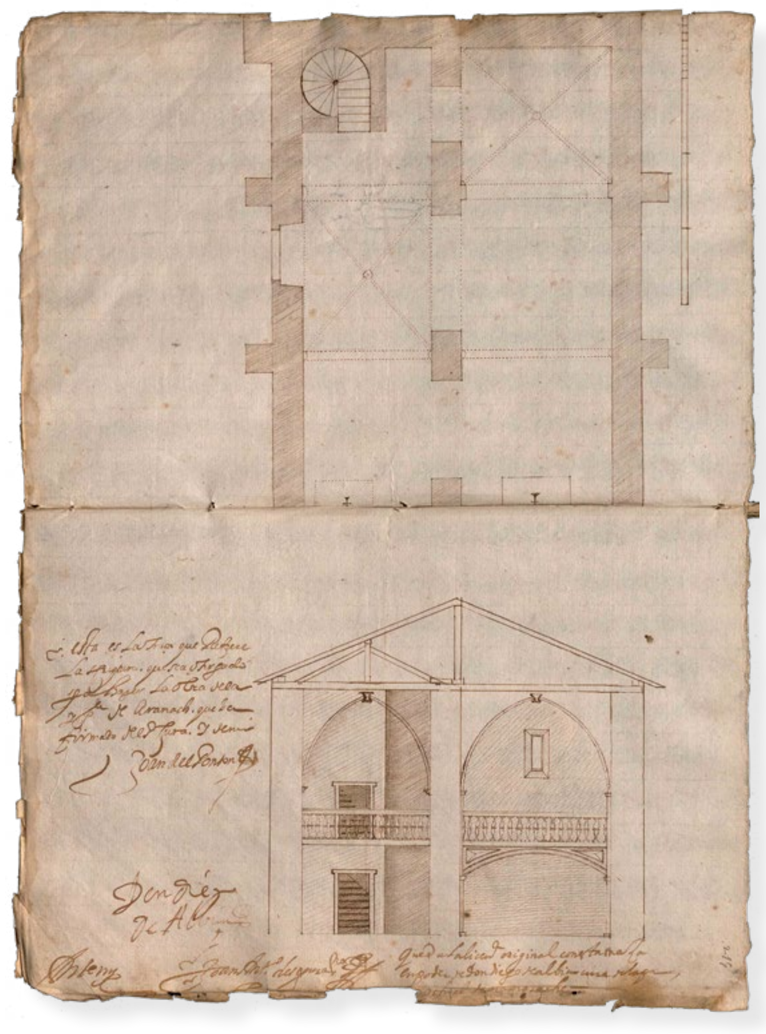
AUTOR: Miguel de Escarza (doc. 1601-1625).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 44,3 x 29,4 cm. Escala gráfica de 10.

INSCRIPCIÓN: *Para la obra que se a de hazer en Alargar y ensanchar la yglesia de N^{a}… de se^{a} Miguel descarza maestro / arquitecto vez^{o} de la ciudad de Logroño hiço y presento esta traça la qual fue admitida por los señores del Cavildo / y Regim^{to} de la dha V^{a} y el dicho Miguel descarça en se^{a} A veynte y cinco de Abril de mil y seis^{os} y veynte y cinco años. / Y lo firm^{n} Don Lopez de Abarçuza. Jon de Sanz. Juan Adan. / Diego Miguel. Francisco la Fuente. Miguel de ascarza. Domingo… Rodrigo Miguel. Domingo Garraça. / Paso Ante my Pedro Adan es^{no}.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 183.



Trazas para la ampliación para la parroquia de la Asunción de Aranarache

FECHA: 1648.

AUTOR: Juan del Pontón Toraya (doc. 1611-1662).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: mano abierta rematada en flor de cinco pétalos (filigrana italiana procedente de Génova o Piamonte). Tinta marrón. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 38 x 28,5 cm. Escala gráfica.

INSCRIPCIÓN: *esta es la traça que Refiere / la escriptura que se a otorgado / p^{a} hazer la obra de la / Yg^{a} de Aranarach. que ba / firmada del s^{r} cura y de mí. / Joan del Pontón. // Queda la licen^{a} original con esta traza / en poder de Don Diego de Albiçu cura de la pa / rrochial de aranarache. // Don Diego de Albizu // Ante my. Juan Antonio de Eguaras es^{no}.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales, caja 3.043, núm. 8. *Libro de cuentas de Fábrica de la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora del pueblo de Aranarache. Tomo Primero (1558-1672)*, fols. 213v-216r.

Trazas para la ampliación y torre de la parroquia de Muniáin de la Solana

La parroquia de la Asunción de Muniáin de la Solana es un edificio cuya primitiva fábrica data de la segunda mitad del siglo XVI, cuando el cantero Juan de Aguirre levantó la cabecera pentagonal y crucero con su bóveda de nervios estrellada, labor que concluyó para 1596.

En este momento las obras quedaron interrumpidas por falta de medios económicos y no volverán a retomarse hasta 1639, año en el que el abad y primicieros solicitaron la licencia al obispado, por cuanto «*ay precisa necesidad de obrarse el medio cuerpo de ella con su torre, porque a muchos años que se principió y está con muy grande fealdad por estar muy viejo y roto lo que falta por hacer, y la que está hecha corre riesgo, y peligro de que se cayga*». El 11 de julio de 1639 Francisco de Larrañaga, maestro cantero vecino de Estella, facilitaba las trazas y condiciones conforme a las cuales habría de ejecutarse la fábrica de la nave y la torre, evaluando su coste en 2.935 ducados.

Las trazas, dibujadas en pergamino y con numerosas referencias identificativas de cada elemento, contienen plantas, alzados y perfiles. En el caso de la nave, se concreta en una planta de cuatro tramos cubiertos por bóveda de medio cañón con lunetos, con el coro a los pies. Su alzado y perfil muestran los arcos de medio punto, así como los alzados del tejado, con su armazón de madera con sus tirantes, tijeras y ballestas. No faltan tampoco la planta y alzado de la puerta adintelada de ingreso a la iglesia, abierta en el lado de la Epístola próxima al volumen de la torre, adosada a la nave por el tramo de los pies.

La torre era de planta cuadrada, y en su ejecución debía emplearse piedra en vez de ladrillo por mayor comodidad y economía de la iglesia. En su escalera de caracol Francisco de Larrañaga introduce una expresión relevante, por cuanto alude a ella como «*caracol mallorquín*» o «*mallorquino*». Se trata del caracol con ojo, evolución del husillo gótico, denominado «*de Mallorca*» desde fecha temprana en los tratados manuscritos de cantería españoles de la Edad Moderna, entre los que destacan *De l'art del picapedrer* de Joseph Gelabert y *Cuaderno de Arquitectura* de Juan de Portor y Castro, y que se extendió en el siglo XVI por todo el territorio peninsular de la mano de los principales maestros, como Rodrigo Gil de Hontañón, Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz el Joven, llegando a exportarse a América. En este sentido, el caracol de Mallorca constituye uno de los modelos estereotómicos de mayor relevancia en la historia de la construcción pétrea en España, y Francisco de Larrañaga demuestra estar al corriente de esta solución arquitectónica y de su concreción terminológica. Junto a la planta quedaba el alzado de la torre, de potente fuste prismático horadado por estrechas ventanas para iluminar la escalera interior, rematado por una cornisa a la altura de los tejados de la torre. Por encima se elevaba el cuerpo de campanas, con una ventana de medio punto en cada uno de sus frentes. Un moldurado entablamento daba paso a la cubierta a cuatro vertientes, rematada con pirámide, cruz y veleta.

Sin embargo, surgió un problema con las trazas de Francisco de Larrañaga al haber realizado su trabajo sin licencia, de manera que su proyecto fue finalmente desestimado y sustituido por el del tracista carmelita descalzo fray Nicolás de la Purificación, «*muy perito en fabrica de las dhas obras*», cuya labor se documenta en el segundo tercio del siglo XVII en Castilla, La Rioja y Navarra, y que desde 1637 era trazador mayor de su orden. Conforme al nuevo condicionado, fechado en mayo de 1646, en la parte baja de la torre debía abrirse «*una capillica para poner la pila del baptismo en la mejor forma que se pudiere*». Puesta la obra a remate de candela el 1 de julio de 1647, quedó adjudicada a Jacinto del Río, «*maestro de los Reinos de Castilla*», quien se comprometió a realizarla en el plazo de tres años. El incumplimiento por parte de este significó la posterior intervención de los maestros Miguel de Vizcay (con quien se firmó nueva escritura el 9 de enero de 1651) y José Ruiz de Galarreta, y reconocimientos de Vicente de Arrese, maestro cantero «*natural de la Unibersidad de Lascano en la provincia de Guipúzcoa*», hasta su definitiva conclusión en 1675.

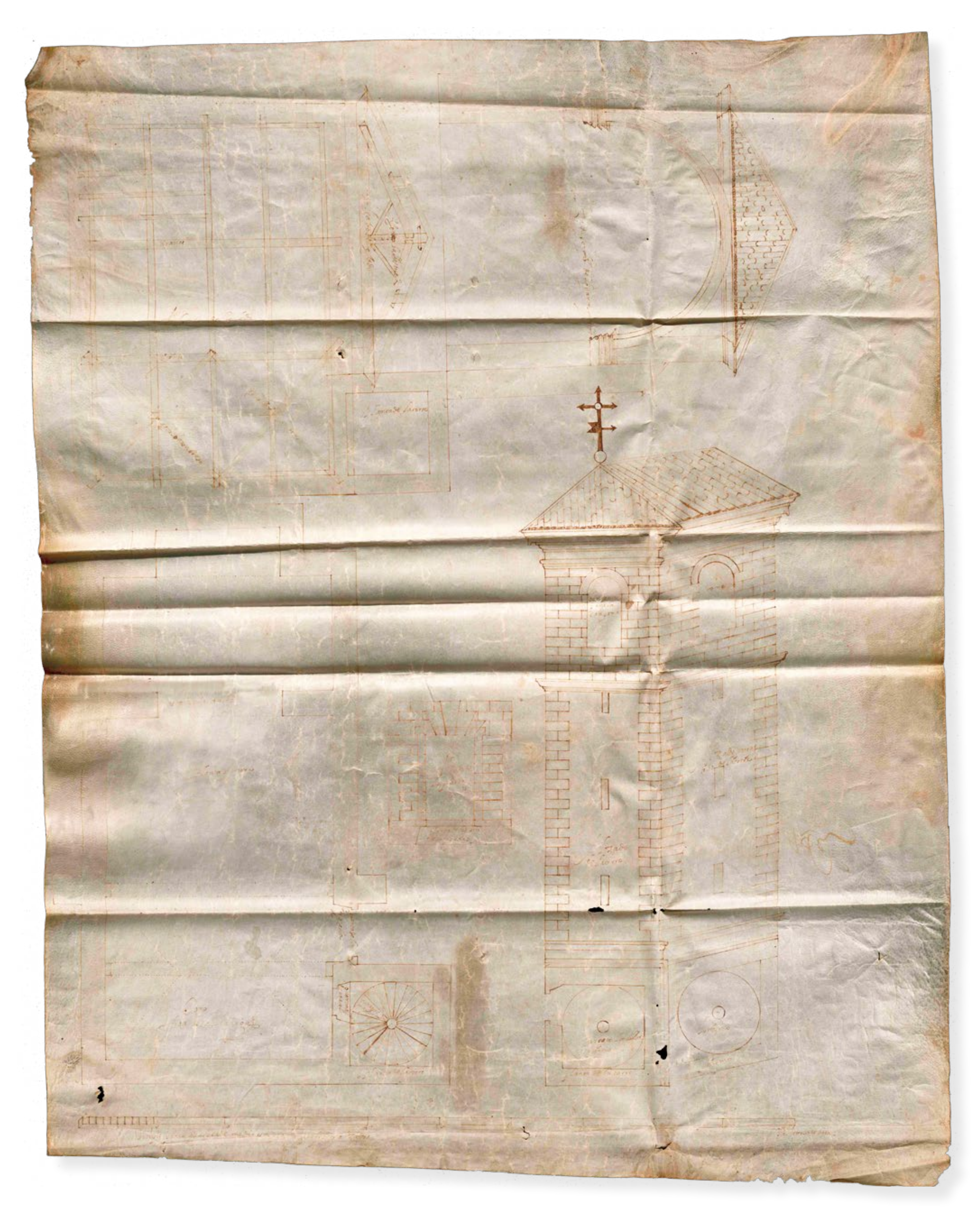
[José Javier Azanza López]

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/386, núm. 30.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 487-488.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra II*. Merindad de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982, pp. 43-44.

Sanjurjo, A., «El caracol de Mallorca en los tratados de cantería españoles de la Edad Moderna», en M. Arenillas Parra *et al.* (coords.), *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, vol. 2, Burgos, Instituto Juan de Herrera, 2007, pp. 835-845.



Trazas para la ampliación y torre de la parroquia de la Asunción de Muniáin de la Solana

FECHA: 1639.

AUTOR: Francisco de Larrañaga (doc. 1635-1650).

SOPORTE Y TÉCNICA: Pergamino. Tinta marrón. Mano alzada, regla y compás.

MEDIDAS: 56,5 x 45 cm. Escala gráfica de 100: Pie de tercio de vara.

INSCRIPCIÓN: *Alzado perfil de la parte ynterior // Tijera // ballesta // Alçado del tejado // Tirante // Planta de este lado // Angulo convexso // Angulo convexso // Planta de la torre // Alzado de la puerta // Planta de la puerta de la iglesia // Planta primera // Puerta de la iglesia // Coro // Puerta al caracol // Caracol mallorquín // Planta de la torre // Caracol mallorquino // Lo mismo // Lo mismo // Alzado de la torre // Alzado... / de la torre // Ventana para la canpana // Lo mesmo // Pitipie por el qual se a de medir esta traza, perfil y alzados // Pie de tercio de vara.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/386, núm. 30.

Proyecto para la construcción de la torre de la parroquia de la Asunción de Cascante

El levantamiento de la torre parroquial de la Asunción de Cascante obedece a un complejo proceso constructivo cuyo punto de partida se documenta a mediados del siglo XVI, con la intervención de diversos canteros, entre ellos el guipuzcoano Juan de Urreta y el aragonés Francisco Guarrás. Los contratos y condicionados de este período aluden a una torre de planta cuadrada y escalera de caracol cerrada a la altura de la nave por una bóveda. Por encima se elevaba el campanario cubierto por un chapitel de madera y hoja de Flandes. A esta fase constructiva corresponde el cuerpo cuadrangular de sobrios muros de piedra y estrechas ventanas adosado a los pies del templo.

A mediados del siglo XVII, los primicieros de la iglesia concertaron con el albañil vecino de Tarazona Pedro Domínguez la reedificación y conclusión de la torre. Conforme al condicionado, la nueva fábrica se levantaría treinta y dos varas (entre 25 y 27 metros según fueran castellanas o aragonesas) por encima de su altura actual, y desplegaría un cuerpo cuadrangular y dos ochavados decrecientes coronados por un chapitel emplomado, todo ello «*como muestra la traza*». El coste total de la obra alcanzaba los 1.250 ducados. Al contrato anterior se sumaba un memorial firmado por el tracista carmelita descalzo fray José del Santísimo Sacramento, natural de Onteniente (Valencia) y activo en Huesca a mediados del Seiscientos (falleció en el Colegio de Huesca el 13 de marzo de 1665), con los materiales y estimación del coste en 1.500 ducados. En su informe el tracista aludía a «*la traza y plantas que van aquí*». Tanto por la altura que alcanzaría la nueva torre, como por su desarrollo en tres cuerpos (el cuadrangular existente y los dos nuevos ochavados) y por su elevado coste, nos encontramos ante una obra de entidad, equiparable a otros proyectos emprendidos en la segunda mitad del siglo XVII en el área navarro-aragonesa.

La alusión a las trazas en el condicionado y memorial de fray José del Santísimo Sacramento se refiere muy probablemente a un conjunto de tres trazas que desarrollaban las plantas y alzados de los diferentes cuerpos de la torre. Carecen de fecha y firma, pero el hecho de que al religioso se le conociese dentro de su orden como *el Tracista* por su capacidad como proyectista, permite plantear la posibilidad de atribuirlos al tracista descalzo. A ello contribuye también la similitud grafológica entre las inscripciones contenidas en las trazas y su memorial, si bien los diferentes tipos de letra de las trazas impiden llegar a conclusiones definitivas acerca de su autoría.

Una de las trazas muestra las plantas de los distintos cuerpos de la torre, el primero cuadrangular y el segundo y tercero octogonales, al igual que el chapitel con su telar de madera, asentado sobre el último cuerpo de la torre. Los volúmenes son decrecientes conforme se asciende en altura, recurso encaminado a favorecer la sensación de verticalidad y ligereza del conjunto.

La segunda traza detalla el cuerpo cuadrangular, tanto su planta con el grosor de muros y perfil exterior quebrado, como su alzado, que arranca de un alto pedestal y se articula por pilastras toscanas que enmarcan vanos de medio punto de idéntica altura a las pilastras. Este cuerpo alcanzaba una altura de 50 palmos, equivalente a unos 10-11,5 metros según sean aragoneses o castellanos. Se impone en él la sobriedad arquitectónica de tradición clasicista, si bien la presencia de pilastras y traspilastras toscanas con su multiplicación en basas, capiteles y entablamento (este último formado por arquitrabe, friso con triglifos y metopas y cornisa en saledizo) confieren un mayor ritmo al conjunto.

La tercera traza muestra el cuerpo superior ochavado, de 44 palmos (entre y 8,5 y 10 metros), organizado por pilastras toscanas y arcos de medio punto, que define al interior un espacio circular y remata en un entablamento idéntico al anterior, coronado por un cupulín semiesférico. Un plinto cuadrado daba paso a un elemento de transición cóncavo-convexo del que arrancaba una aguja con despiece de ladrillo coronada por bola, cruz y veleta, cuyo tamaño quedaba en esta ocasión al criterio de la ciudad.

No ha quedado constancia de la torre cascantina diseñada en el siglo XVII. El actual cuerpo de campanas se levantó en la década de 1730, cuando, ante la amenaza de ruina que presentaba, el maestro cantero vecino de Tudela Juan de Estanga edificó la nueva fábrica con arreglo a la traza y condicionado de Juan Antonio Marzal y fray José Alberto Pina, tracista carmelita calzado de amplia cultura arquitectónica cuyo radio de acción se extiende por Valencia, Aragón y Navarra.

[José Javier Azanza López]

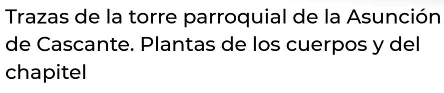
Archivo Municipal de Cascante. Caja 54, 33/35. *Traza de la torre de la iglesia nueba.*

Azanza López, J. J., «Tipología de las torres campanario barrocas en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 214, 1998, p. 364.

Tarifa Castilla, M. J., «La torre campanario barroca de la iglesia parroquial de Cascante y la participación del arquitecto Fray José Alberto Pina», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 27, 2019, pp. 83-124.

Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños arquitectónicos y capitulación de la torre campanario de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante: un proyecto fallido de mediados del siglo XVII», *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 34, 2019, pp. 337-356.





Trazas de la torre parroquial de la Asunción de Cascante. Plantas de los cuerpos y del chapitel

FECHA: c. 1640-1665.

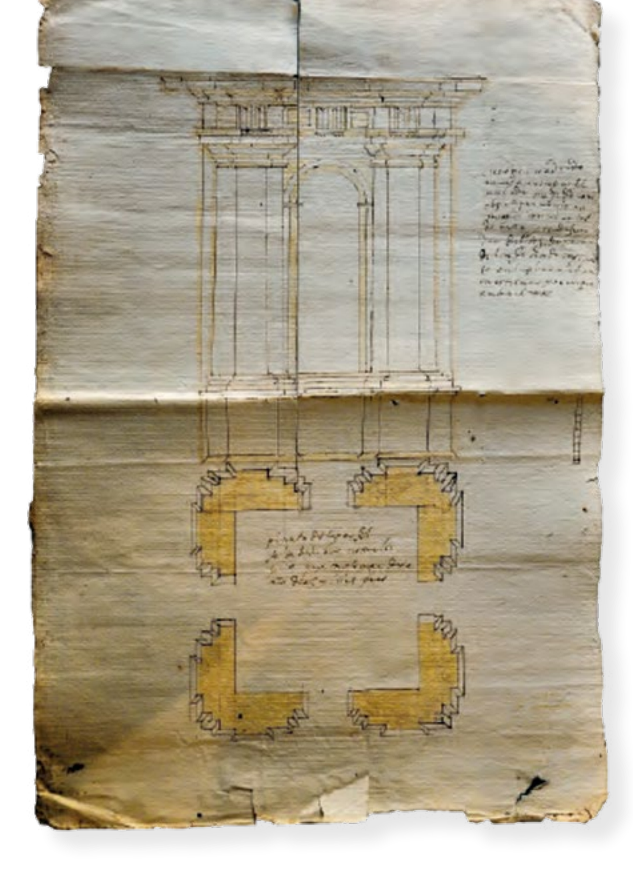
AUTOR: Ánónimo (atribuido a fray José del Santísimo Sacramento, ¿-1665).

DIMENSIONES: 84,5 x 24,5 cm. Escala gráfica de 40 palmos.

SOPORTE Y TÉCNICA: papel verjurado. Tinta marrón y aguada amarilla. Mano alzada y regla.

INSCRIPCIÓN: *Primera planta // Segunda planta // Tercera planta // Planta del chapitel.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Cascante. Caja 54, 33/35.



Trazas de la torre parroquial de la Asunción de Cascante. Planta y alzado del cuerpo cuadrangular

FECHA: c. 1640-1665.

AUTOR: Ánónimo (atribuido a fray José del Santísimo Sacramento, ¿-1665).

DIMENSIONES: 43,8 x 29 cm. Escala gráfica.

SOPORTE Y TÉCNICA: papel verjurado. Tinta marrón y aguada amarilla. Mano alzada, regla y compás.

INSCRIPCIÓN: *planta deste perfil / falta de subir asta el te/jado que no se açe dise / ño diez y seis pies. // Cuerpo cuadrado / muestra este perfil / un lado medido con / el pitipie abajo nu/merado con cuartas/ de bara y se a de fun/ dar del tejado ariba / de la iglesia de Cascan/te en la plaça leban / ta este cuerpo cinqu / enta palmos.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Cascante. Caja 54, 33/35.



Trazas de la torre parroquial de la Asunción de Cascante. Planta y alzado del cuerpo superior ochavado y remate

FECHA: c. 1640-1665.

AUTOR: Ánónimo (atribuido a fray José del Santísimo Sacramento, ¿-1665).

DIMENSIONES: 101 x 29,5 cm. Escala gráfica.

SOPORTE Y TÉCNICA: papel verjurado. Tinta marrón y aguada amarilla. Mano alzada, regla y compás.

INSCRIPCIÓN: *Cuerpo ochabado / por fuera y redondo / por la parte interior / para sobre el cuadra /do que sirbe de cam/panil y remate de la / tore. Lebanta este cu / erpo cuarenta y cuatro / palmos // esta urnia y pirámide no tiene / medida pondrase a gusta de la / ciudad.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Cascante. Caja 54, 33/35.

Traza para la capilla de San Veremundo en el monasterio de Irache

Traza para la capilla de San Veremundo en el monasterio de Irache
FECHA: c. 1654.
AUTOR: Atribuible a fray Esteban de Cervera (doc. 1629-1656).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguadas amarillas y marrones. Regla, compás y mano azada.
DIMENSIONES: 36 x 25 cm. Escala gráfica.
INSCRIPCIÓN: *fr. Pedro de Uriz // alzado de la parte de adentro // Doy fe que esta / es la mitad de / la traza y la otra / mitad llevo / Juan Martínez= / Martín López del Cardo es*[no] *// plan* [...].
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 64.

La capilla de San Veremundo en su monasterio de Irache fue, seguramente, la primera de las erigidas durante los siglos del Barroco en los monasterios navarros con destino a imágenes de gran culto, como la de San Bernardo en Tulebras, el Cristo de la Guía en Fitero o San Marcial en Azuelo. Si las ciudades compitieron en aquellos siglos con las capillas de sus patronos, los monasterios lo hicieron con las de sus santos y venerables reliquias. El responsable y mentor del proyecto de la de san Veremundo fue fray Pedro de Úriz, un abad navarro, que rigió los destinos del monasterio de Irache entre 1653 y 1657, monje virtuoso y docto, natural de Sada y antes abad de Nájera, entre 1649 y 1653. La fábrica de la capilla y su exorno, así como el traslado de las reliquias a la urna argéntea, durante su gobierno, son hechos que hay que poner en relación con los deseos del monasterio para reivindicar a su santo, moviendo influencias para que el clero navarro y la Diputación del Reino enviasen peticiones a Roma en el año 1657, el mismo en que el Romano Pontífice había sancionado el copatronato de san Francisco Javier y san Fermín para Navarra. Este hecho y sus prolegómenos hicieron despertar en la abadía de Irache una reivindicación de san Veremundo, por ser natural del Reino y estar en él sus reliquias.

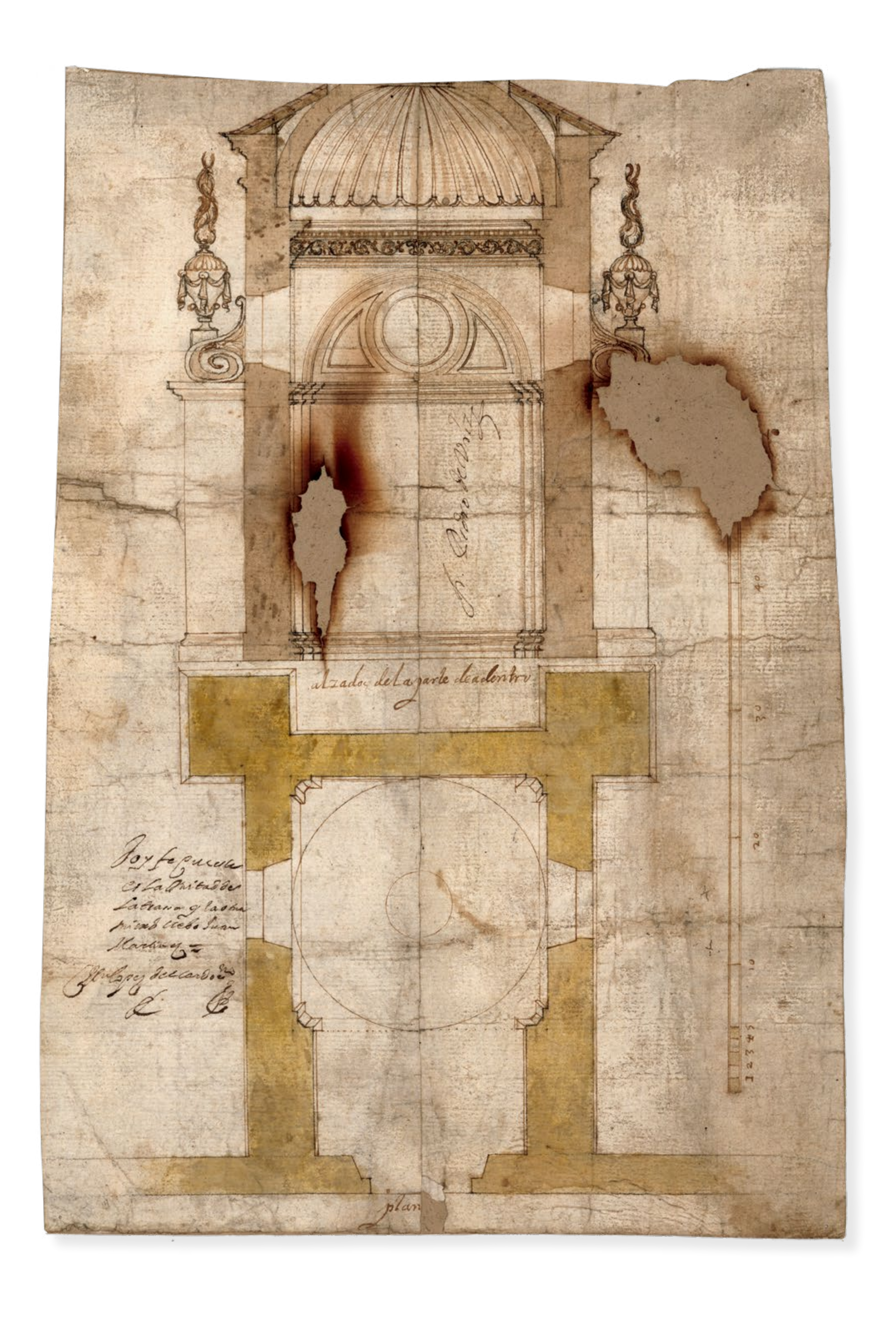
A mediados de siglo XVII, se decidió levantar una gran capilla de planta combinada. En noviembre de 1654, tras la licencia de fray Bernardo Ontiveros, general de los benedictinos, se procedió a la subasta de las obras, partiendo de 1.700 ducados. Acudieron José de Gurrea, Gonzalo Ruiz de Galarreta y los riojanos Miguel Martínez y su hijo Juan con el afamado Juan Raón. Estos tres últimos hicieron la mejor postura y se adjudicaron la obra de la capilla «*a la par de la iglesia, con su media naranja y entierro de los monjes*», por la cantidad de 1.400 ducados. Un diseño, conservado en el Archivo Real y General de Navarra, con la planta y alzado de la capilla que corresponde al contrato citado. Está rubricado por el escribano y el abad fray Pedro de Úriz. Presenta una planta combinada sencillísima, en la que se suceden un pequeño tramo rectangular, cubierto por bóveda de aristas, y otro cuadrado destinado a soportar la gran cúpula. Llaman la atención los enormes contrafuertes de la cabecera y el alzado con yeserías en el friso y grandes florones llameantes a los lados de la cubierta, sobre sendas volutas. Es de suponer que esta planta llegó desde Madrid, debiéndose relacionar con la persona que, por aquellos momentos, era el monje en el que se delegaban las obras de los monasterios de la congregación, fray Esteban de Cervera, autor de la traza del retablo de la capilla, hoy en Dicastillo.

Un contrato posterior rubricado en marzo de 1655, con Miguel Martínez, su hijo Juan y Juan de Raón, maestro de edificios, modificó en algunos aspectos al anterior convenio y fijó su finalización para la fiesta de san Juan Bautista de 1656. Los cambios afectaron, sobre todo al tamaño, ligeramente mayor, a la supresión de los grandes contrafuertes y a la adopción en la cabecera de una ligera cruz latina, con pequeñas capillas abiertas en sus frentes. Aquellos espacios se cubrían por tramo de medio cañón con lunetos y otro con cúpula.

La construcción de aquel espacio, incomprensiblemente derribado en 1982, presentaba una rica decoración realizada en 1701, con vistosas yeserías, obra de Vicente López Frías, el mismo maestro que se encargó de la portada de la basílica de San Gregorio Ostiense y de la decoración de yeserías de la capilla de San Andrés, patrón de Estella, en la parroquial de San Pedro de la Rúa. Su interior contó con una serie de grandes pinturas, seguramente pasajes de la vida de san Veremundo, obra del pintor y clérigo aragonés establecido en Soria, don Juan Zapata Ferrer (1657-1710), especializado en pintura mural al fresco y autor de las pinturas de la ermita de San Saturio de Soria.

[Ricardo Fernández Gracia]

Fernández Gracia, R., *De escoplo, pincel y buril. La imagen de san Veremundo desde Irache*, Estella, Milenario de san Veremundo 1020-2020, Ayuntamientos de Arellano, Ayegui, Dicastillo, Estella y Villatuerta, 2020, pp. 30-34.


alzado de la parte de adentro
plan
40
30
20
10
12345

Ampliaciones parroquiales de la segunda mitad del siglo XVII: parroquias del Rosario de Corella y Sartaguda

Las ampliaciones llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XVII en la arquitectura parroquial navarra conocieron diversas fórmulas, en función de las necesidades y disponibilidad espacial de los edificios parroquiales.

En el caso de la parroquia del Rosario de Corella, en 1671, recién finalizadas las obras del templo, se consideró la conveniencia de ampliarlo con la ejecución de un coro y trascoro a los pies. La traza y condicionado venían firmados el 6 de abril de 1671 por Domingo de Aguirre, miembro de una familia de maestros de origen vascongado afincada en Corella, a quien había correspondido la conclusión de la nueva iglesia. Mostraba, además del coro, el pórtico del templo y el ingreso al interior a través de sendas puertas laterales. En el remate celebrado el 25 de mayo, el propio Domingo de Aguirre se adjudicó la obra por 90 ducados, comprometiéndose a finalizarla para el 15 de agosto, festividad de la Virgen. El 16 de septiembre fue reconocida y tasada por Diego Pérez de Bidángoz y Miguel Ausejo, en representación de la ciudad y del maestro respectivamente.

Por su parte, la parroquia del Rosario de Sartaguda, ante la amenaza de ruina y su escasa capacidad, fue remodelada y ampliada con sendas capillas laterales conforme al proyecto facilitado en 1689 por Santiago Raón, maestro de una familia de arquitectos originaria del ducado de Lorena y avecindado en Calahorra, desde donde desplegó una intensa actividad como tracista y constructor y mostró su versatilidad en proyectos de naturaleza religiosa y civil, así como de ingeniería y abastecimiento de aguas. Su dimensión intelectual y proyectista queda de manifiesto en el inventario de bienes realizado a su muerte en 1701, del que formaban parte «*quarenta libros del arte de cantería con diferentes trazas de obras*».

Concedida la licencia por el obispo de Pamplona Juan Grande Santos de San Pedro, su secretario Francisco de Velasco refrendó con su firma la traza de Santiago Raón, compuesta por una planta y un alzado interior del templo. La reforma no se limitaba a la adición de las capillas colaterales, sino que contemplaba igualmente la reparación de tejados y cubiertas en todo el conjunto parroquial. La planta rectangular estaba formada por una nave de tres tramos con coro a los pies y cabecera recta, en cuyo testero se abría la puerta de acceso a la sacristía. En el tramo inmediato al crucero quedaban las capillas con su correspondiente altar, comunicadas con la nave a través de sendos arcos de medio punto, pasando así de la planta rectangular a la de cruz latina. El alzado se articula por medio de pilastras clasicistas sobre las que corre una cornisa que da paso a bóvedas de lunetos, rematando el conjunto el armazón de madera del tejado. Para contrarrestar su empuje, debían levantarse al exterior dos nuevos estribos entre el primer y segundo tramo de la nave, uno de ellos enmarcando la puerta de acceso a la iglesia junto con su correspondiente capilla colateral. El conjunto obedece al barroco clasicista propio de Santiago Raón, respetuoso con la arquitectura existente desarrollando soluciones encaminadas a mantener la unidad interna del edificio.

El 16 de junio de 1689, el propio Santiago Raón contrató la ejecución material de las obras por 350 ducados, comprometiéndose a finalizarlas en el plazo de cuatro meses, poniendo como fiador al maestro José de Abós. Su labor se extendió por un período mayor al inicialmente previsto, dado que su reconocimiento no tuvo lugar hasta el 4 de junio de 1691 a cargo de los maestros Gabriel García y Juan de Usabiaga, vecinos de Lodosa y de Calahorra nombrados por la parroquia y por Raón respectivamente.

Otros proyectos de reforma se emprendieron en localidades como Cirauqui, con la ampliación en 1686 de su parroquia de San Román conforme al proyecto de Ignacio de Miranda y ejecución material a cargo de Pedro de Aguirre (ADP. Procesos, c/495, núm. 1). Y en San Martín de Unx, donde ante la ruina de los arcos y estribos del cementerio que servían para sostener la fábrica de la iglesia, se volvieron a reedificar conforme a la traza y condiciones del cantero Juan López (ARGN. Cartografía – Iconografía, núm. 365). Los carteles colocados en las ciudades de Tafalla y Olite y en las villas de Beire y Ujué, anunciaron la celebración del remate de las obras, que fueron adjudicadas el 15 de junio de 1698 al cantero Juan de Urrizola por 136 ducados. También la iglesia de Andosilla conoció reformas, al llevarse a cabo en 1698 la reparación de su cubierta (ARGN. Cartografía – Iconografía, núm. 173).

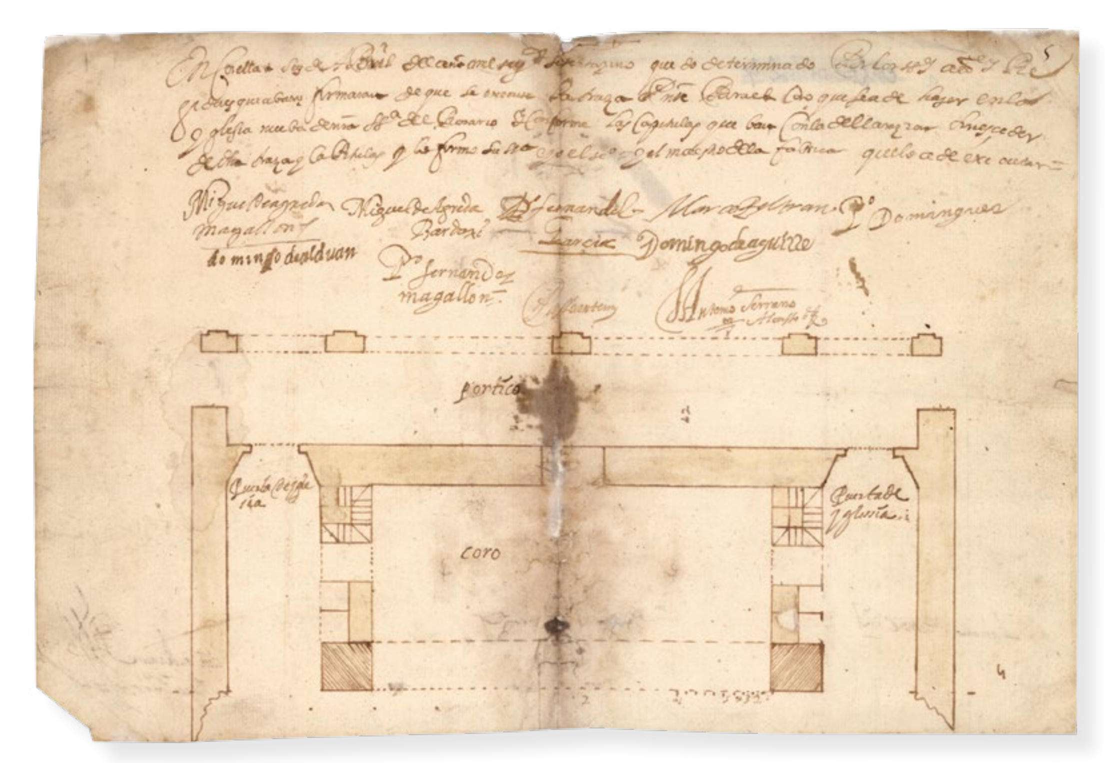
[José Javier Azanza López]

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Lodosa, José Merino, 1690, núm. 254.

Arrese, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 177-180.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 436-438, 456-457.

Mateos Gil, A. J., «Los Raón y la arquitectura barroca calagurritana», en B. Arrúe Ugarte (coord.), *Historia del arte en la Rioja Baja. Ámbito y vínculos artísticos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 136-140, 146-153.



Ampliación de la parroquia del Rosario de Corella

FECHA: 1671.

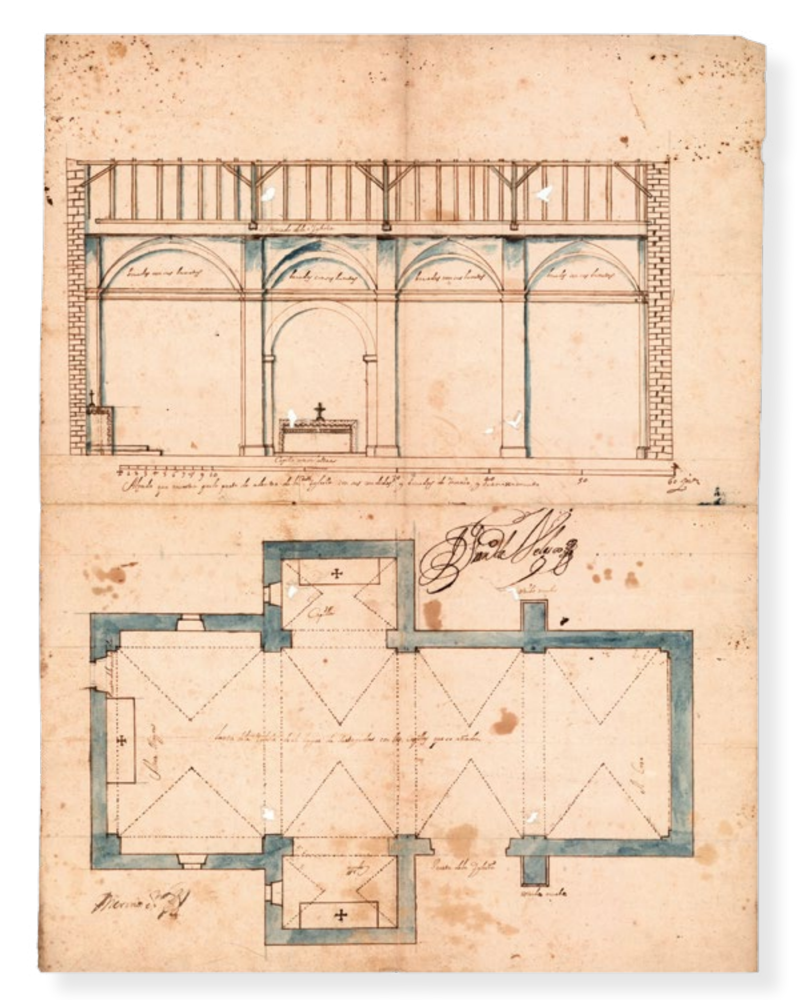
AUTOR: Domingo de Aguirre (doc. 1648-1674).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Mano alzada y regla.

DIMENSIONES: 28,2 x 42,2 cm. Escala gráfica de 10 pies.

INSCRIPCIÓN: *en Corella a seis de Abril del año mil seys^{os} setenta y uno quedo determinado Por los sr^{es} ald^{e} y Re / gidores que abaxu firmaran de que se execute la traza Pnte Para el Coro que se a de hazer en la / yglesia nueba de nra Ssª del Rosario y conforme las Capítulas que ban con la declarazion sin esceder / de dha traza y Capitulas y la firmo su ssª e yo el seº y el maestro de la fabrica que lo a de executar. / Miguel de Agreda Magallon. Miguel de Agreda Bardaxi. Dº Fernandez Garcia. Marco Beltran. Pº Dominguez / Domingo de Alduan. Pº Fernadez Magallon. Domingo de Aguirre / Passo ante my Antonio Serrano Alonsso // pórtico // Puerta de igle / sia // coro // Puerta de / iglessia.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 38.



Ampliación de la parroquia del Rosario de Sartaguda

FECHA: 1689.

AUTOR: Santiago Raón (c. 1635-1701).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uva. Tinta marrón y aguada azul. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 51,3 x 39,2 cm. Escala gráfica de 60 pies.

INSCRIPCIÓN: *el texado de la Yglesia // bovedas con sus lunetos / bovedas con sus lunetos / bovedas con sus lunetos / bovedas con sus lunetos // Capilla con su altar // Alzado que muestra por la parte de adentro de la Yglesia con sus medidas, y bovedas de Yeseria y cornisamento. // Planta de la Yglesia de el lugar de Sartaguda con las Capillas que se añaden // Altar mayor // Puerta de la sachristia // Capilla // / estribo nuevo // El coro // Capilla // Puerta de la Yglesia // estribo nuevo // Fran^{co} de Velasco // Merino es^{no}.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 191.

Trazas para la construcción de la torre de la colegiata de Tudela

La empresa arquitectónica más ambiciosa emprendida en la colegiata de Tudela en el siglo XVII fue su torre, que ocupa parte de la plaza de Santa María. La primitiva se encontraba muy deteriorada debido a su antigüedad, por lo que en 1676 se concertaban los trabajos de reparación con los maestros Juan Muñoz y Francisco San Juan. Sin embargo, el 21 de junio de ese mismo año se vino abajo y fue necesaria la construcción de una torre de nueva planta.

El cabildo catedralicio y el regimiento de la ciudad aunaron esfuerzos para garantizar el éxito de la empresa. Debe tenerse presente que en su empeño existía una razón que iba más allá de lo funcional: la torre vendría a simbolizar la religiosidad, pujanza económica y esfuerzo colectivo de Tudela, subrayando su propia identidad frente a Tarazona, de cuya diócesis trataba de independizarse. En definitiva, convertirse en un hito arquitectónico que pregonase la magnificencia de la ciudad. De ahí que el 25 de junio, apenas cuatro días después del suceso, un regidor acompañase a «*un artífice que se ha traído del reino de Castilla para la vista que se ha de hacer por razón de la ruina de la torre*». Debe identificarse con Juan Martínez, maestro de obras de Aldeanueva de Ebro, quien al día siguiente entregaba su informe para proceder a la demolición y consolidación de la torre en aras a evitar daños al resto de la fábrica colegial, teniendo en perspectiva su inmediata reconstrucción.

Estabilizada la torre, el cabildo solicitó proyecto a dos maestros de acreditada solvencia: el propio Juan Martínez, con experiencia en el diseño y ejecución de torres en la Rioja Baja, y Felipe Busiñac y Borbón, miembro de una dinastía de maestros de obras de origen rosellonés y uno de los más activos y valorados en Aragón, a quien remitió sendas cartas a Borja y Zaragoza. Fue seleccionado el proyecto de Martínez, de manera que el 6 de julio de 1677 el cabildo abonaba al maestro riojano 532 reales «*por la ocupacion que tubo en esta ciudad de los mapas de la torre*». Sus trazas fueron aprobadas por el maestro de obras de Tudela José Ezquerra.

El archivo de la catedral del Tudela conserva dos alzados de la torre que, si bien carecen de fecha, deben vincularse al proceso constructivo de este momento. Ambos presentan una disposición similar, con un cuerpo inferior de planta cuadrangular a modo de basamento y dos cuerpos superiores, el último ochavado. Por encima se eleva un chapitel troncopiramidal de planta octogonal, en cuyos frentes principales se abren buhardas decoradas con pirámides con bolas, sobre el que se dispone una linterna-campanario ochavada que da paso a un elemento de transición del que arranca la aguja piramidal, coronada por la bola, veleta y cruz. Se trata de una tipología de chapitel de tres cuerpos en altura que hizo fortuna en Madrid y en los Sitios Reales y se extendió igualmente a otros puntos de la arquitectura peninsular.

Uno de los dibujos contiene la firma de José Ezquerra, artífice que sancionó la traza de Juan Martínez, por lo que pudiera tratarse del diseño facilitado por este, posibilidad a la que apunta también su afinidad con la construcción final. Así se comprueba en detalles como la superposición de pilastras del primer cuerpo cuadrangular, la transición entre cuerpos mediante plintos, pirámides con bolas y balaustradas, la planta cuadrada con esquinas achaflanadas del segundo cuerpo y la disposición ochavada del cuerpo superior. También el segundo dibujo (bien del propio Martínez, bien de Felipe Busiñac en caso de que llegara a enviarlo) incorpora soluciones presentes en la fábrica de la torre, como el óculo y los vanos rectangulares con frontones curvos y triangulares que se suceden en su frente, así como el cuerpo ochavado superior con vanos de medio punto para alojar las campanas, una de ellas «*MARÍA*». Esta traza aporta además información acerca del emplazamiento de la torre en el conjunto catedralicio, contigua a la capilla de San Sebastián, la galería desde la que el cabildo asistía a los festejos y la sacristía de los Capellanes, dependencias incluidas en el dibujo.

Los diseños para la torre tudelana se ajustan en líneas generales al modelo característico del Valle Medio del Ebro, con tres cuerpos de desarrollo independiente, transición de la planta cuadrada a la octogonal y sobriedad decorativa, que tendrá continuidad en las torres de Villafranca y Peralta. Su ejecución se extendió de 1683 a 1712, y en ella tomaron parte Domingo Gil y José Ezquerra, este último autor de los dos cuerpos superiores y del chapitel (incendiado en 1747), labor reconocida por el carmelita descalzo fray Bernardo de San José, muy activo desde su convento de Tarazona.

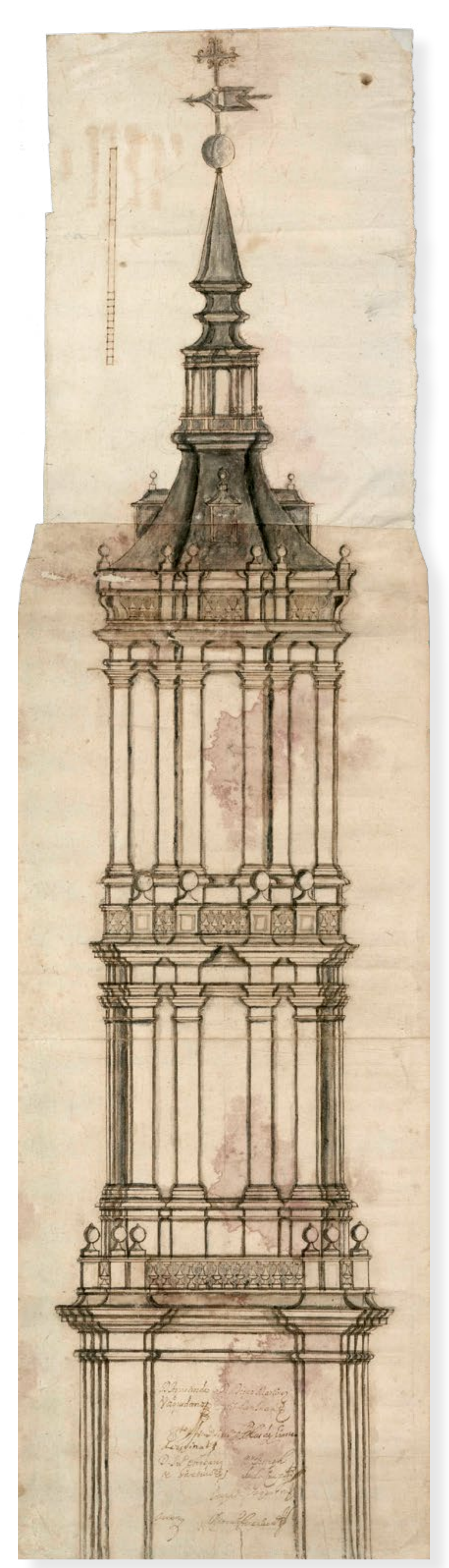
[José Javier Azanza López]

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 463-464.

Azanza López, J. J., «Tipología de las torres campanario barrocas en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 214, 1998, pp. 337 y 332-344.

Azanza López, J. J., «Trazas para el proyecto de la torre», *Tudela. El legado de una catedral*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 288-289.

Forcada Huguet, M., «Documentos sobre la torre de la catedral de Tudela que cayó en 1676 (I). Estado previo, ruina y primeras reparaciones», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 27, 2019, pp. 169-211.



Traza para la torre de la colegiata de Tudela

FECHA: c. 1677.

AUTOR: Ánónimo (atribuible a Juan Martínez, doc. 1657-1703).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 87 x 24 cm. Escala gráfica.

INSCRIPCIÓN: *D. Agustin de / Vaquedano / D. Diego Martinez / y San Juan / Liz^{do}... Fern^{do}... / de Espinal / Blas de Iriarte / D. Ju^{n} esteban / de Gaztelu / D^{n} Joseph de la Cruz / Joseph de Ezquerra / Ante my Antonio Gonzalez se^{o}.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral de Tudela.



Traza para la torre de la colegiata de Tudela

FECHA: c. 1677.

AUTOR: Ánónimo (atribuible a Juan Martínez, doc. 1657-1703).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado.. Tinta marrón y aguada azul. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 86 x 30 cm. Escala gráfica de 40 pies geométricos.

INSCRIPCIÓN: *San Sebastian // La puerta de la sacristía / de los capellanes // Galería // MARIA.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral de Tudela.

Proyecto para el cuerpo de campanas y chapitel de la parroquia de San Pedro de Viana

La torre de San Pedro de Viana constaba de un primitivo torreón medieval, que constituyó uno de los baluartes defensivos de la villa en sus luchas fronterizas contra los castellanos, y un cuerpo de campanas superior añadido en el siglo XVI. En 1711 el cabildo parroquial, ante la necesidad de elevar su altura para escuchar mejor las campanas que habían quedado bajas al subir los tejados de las naves, decidió construir un nuevo cuerpo de campanas. En el remate celebrado en mayo de 1712, las obras recayeron en el veedor Juan Antonio San Juan por 8.867 reales. En diciembre de ese mismo año, San Juan contrataba el chapitel por 2.500 reales, para cuya ejecución se elaboró una nueva traza y condicionado que introducía novedades con respecto al proyecto original. Una de las capítulas señalaba que «*se emplomará con todo esmero*», para lo cual se adquirió el plomo en Bilbao merced a las diligencias de Rodrigo Antonio de Pujadas, marqués de Valdeolivo y parroquiano de San Pedro. Una vez San Juan finalizó su labor, el 8 de febrero de 1714 fue reconocida por José Raón y José de Soto, maestros de obras vecinos de Calahorra y Logroño respectivamente.

Posteriormente, el chapitel fue desmontado y construido de nuevo conforme al proyecto de José de Soto, quien en 1734 se desplazó a Desojo y Logroño «*para consultar con oficiales y hacer traza y condiciones para el chapitel*», y a Sesma para ver el chapitel de su iglesia «*y ejecutar la traza conforme a él*». No debe extrañar la visita a Sesma, por cuanto el chapitel de su torre se vino abajo en 1731 «*a resulta de un rayo que lo abrasó*», siendo sustituido por otro diseñado por Blas García y contratado en 1732 por José Fuentes, de manera que su reciente construcción lo convertía en modelo a imitar. La ejecución del nuevo chapitel vianés corrió a cargo del maestro riojano Manuel Olea. Nada de lo anterior se conserva, pues en 1979, ante la ruina de la torre, se desmontó el campanario barroco de ladrillo y el cuerpo de piedra del siglo XVI, y se rebajaron los muros del torreón medieval.

Testimonio del anterior proceso constructivo son dos trazas que carecen de firma y fecha, por lo que se desconoce su autoría, cuestión que tampoco aclara la documentación. Pudiera tratarse de José Raón, quien en fechas similares diseñaba y construía el chapitel de la torre de San Bartolomé de Aldeanueva de Ebro, posibilidad avalada por la similitud caligráfica de las inscripciones de la traza vianesa con las de otros proyectos de Raón (parroquia de San Andrés de Calahorra, 1702). Otras opciones pasan por Juan Antonio San Juan o por José de Soto, autor de la traza del nuevo chapitel en 1734.

Una de las trazas muestra la planta y alzado del cuerpo de campanas y chapitel, elevado sobre una doble cornisa saliente. La transición del cuadrado al octógono tenía lugar a través de una balaustrada recorrida por plintos con jarrones decorados. El cuerpo de campanas ochavado quedaba articulado por pilastras toscanas, entre las que se abrían arcos de medio punto coronados por óculos, rematando en un entablamento con arquitrabe, friso y cornisa moldurada que sostenía pirámides con bolas. Por encima se elevaba el chapitel, con un cuerpo troncopiramidal inferior de planta octogonal con buhardas decoradas con pirámides con bolas, sobre el que se disponía un elemento de transición o cuello emplomado del que arrancaba la aguja, rematada con bola, veleta y cruz a modo de rosa de los vientos. Esta tipología de chapitel de dos cuerpos se desarrolló con profusión en la corte madrileña y en su entorno geográfico, como demuestra el chapitel de Bargas (Toledo) de 1721.

La segunda traza corresponde únicamente al chapitel, tratándose con probabilidad de la nueva solución contratada por Juan Antonio San Juan a finales de 1712. La novedad más significativa es el paso del modelo de chapitel de dos a tres cuerpos, que desarrolla un cuerpo inferior de planta octogonal en el que la estructura troncopiramidal es sustituida por un perfil sinuoso de ocho paños, una linterna-campanario octogonal abierta por arcos de medio punto, y un elemento de transición y aguja poligonal más estilizados, a lo cual se suma una decoración de pirámides con bolas. No pasa desapercibido el emblema parroquial de las llaves y tiara papal en la veleta, común a otros templos con la misma advocación (sirva como ejemplo San Pedro de Vergara, Guipúzcoa).

También en las primeras décadas del siglo XVIII se levantó la torre de San Miguel de Estella (traza actualmente no localizada), en cuya ejecución trabajaba en 1718 Jerónimo Ruiz de Galarreta.

[José Javier Azanza López]

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 484-486.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, II**. Merindad de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983, pp. 594-595.

Labeaga Mendiola, J. C., «La torre parroquial de San Pedro de Viana», *Príncipe de Viana*, núm. 165, 1982, pp. 103-128.

Labeaga Mendiola, J. C., *Viana. Monumental y artística*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1984, pp. 168-171.





Traza del chapitel de la torre de San Pedro de Viana

FECHA: c. 1712.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: papel verjurado. Filigrana: racimo de uva. Tinta marrón y aguada amarilla y azul. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 45,8 x 30 cm. Escala gráfica de 20 pies.

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 187.

Traza del cuerpo de campanas de la torre y chapitel de la parroquia de San Pedro de Viana

FECHA: c. 1712.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: papel verjurado. Filigrana: tres círculos superpuestos con diferentes símbolos y tres cruces sobre el superior (filigrana italiana con origen en Génova y extendida por toda Europa). Tinta marrón y aguada amarilla y azul. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 74,5 x 27 cm. Escala gráfica de 30.

INSCRIPCIÓN: *Alzado ochavado // Planta // Mediodía // Ozidente // Oriente // Septemtrion.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 187.

Proyecto para la sacristía nueva de la parroquia de la Natividad de Falces

En 1715, los cabildos eclesiástico y secular, patronos de la parroquia de Falces, consideraron la necesidad de «*fabricar una sacristía nueva y otras oficinas para el ornato de la iglesia*», en el espacio disponible detrás de la cabecera del templo del siglo XVI. Con tal fin solicitaron proyecto a Juan de Larrea, maestro de obras vecino de Pamplona, en atención a «*la suficiencia, ciencia y conciencia*» del mismo. Tras personarse en la villa y comprobar el espacio disponible, presentó su traza y condiciones el 10 de junio de 1715.

Conforme a las mismas, primeramente se deberían abrir los cimientos de la sacristía, para levantar las paredes articuladas por pilastras con sus capiteles, sobre los que correría un entablamento; a las pilastras se sumaban ocho pilares para sustentar el tejado con su armazón de madera y cubierta de teja. Por encima debían volverse diez arcos de pilastra a pilastra, que servirían para formar una bóveda esquifada. No faltaban las puertas y ventanas de piedra labrada, y se indicaban igualmente las reformas a acometer en la sacristía vieja (que actuaría a modo de antesacristía) para lograr la unidad formal entre ambos espacios. El condicionado se acompañaba de tres trazas (planta, alzado y sección interior) que, si bien carecen de firma e inscripción, se identifican con las capítulas de Larrea al mostrar la construcción de la sacristía de planta rectangular y color morado a espaldas de la cabecera, así como otras dependencias que servían de enlace con la sacristía vieja y con las capillas alrededor de la cabecera, marcadas en color rojo. Por su parte, el alzado representa el interior de la estancia articulada por pilastras de orden toscano, las ventanas de iluminación y por encima el sistema de cubiertas y tejados. La filigrana francesa (A [corazón] RIBEROLLE), pertenece a una familia originaria de Moissat que se instaló en Thiers a principios del siglo XVII y se enriqueció con la fabricación y el comercio del papel, por cuya calidad se distribuyó por toda Europa.

El propio Larrea se comprometía a realizar la fábrica por 1.254 ducados, concluyendo la sacristía para Navidad de 1716, y el resto de dependencias para junio de 1717. Ponía como fiador a Diego de Larrea y Echarren, vecino de Falces. Ajustadas las obras con Larrea, cuando un año más tarde echó las líneas para abrir los cimientos de la sacristía, los patronos consideraron que «*la dejan muy abreviada y estrecha*», por lo que el 15 de junio de 1716 acordaron «*que dha sacristía se haya de hacer y concluir con la misma idea, planta y forma que tiene la Yglesia Colexial de la ciudad de Logroño*», dándole 22 pies de ancho y 49 de largo, esto es, desarrollando un espacio rectangular de 6,1 x 13,6 m. en pies castellanos. Se trata de un tipo de sacristía longitudinal característica de la Edad Moderna por ser la más funcional para su finalidad, a la que se dota de un carácter monumental mediante la incorporación de elementos procedentes de la arquitectura clásica, y que ocupa una posición práctica detrás de la cabecera. Recordemos que la sacristía constituye una pieza fundamental para el funcionamiento litúrgico de los edificios religiosos, y que llegó a ser uno de los ámbitos que adquirió mayor relevancia en este período.

Conforme a la nueva escritura, Juan de Larrea tenía que seguir el modelo de la sacristía de Santa María de la Redonda en Logroño, trazada en 1677 por Juan Raón, quien en 1687 diseñaba también la antesacristía. Ambas se encontraban tras el ábside de la nave del Evangelio, que limitaba al sur con la capilla del Santo Cristo. Así las presentaba una *Descripción histórico-artística* (1853): «*Por esta época* (fines del siglo XVII) *se levantó a continuación del ábside de la izquierda la antesacristía, y la Sacristía, ambos salones de bellas formas y gran tamaño* [...] *en la sacristía producen muy buen efecto los nueve arcos que le sirven de compartimiento y dan cabida a la cajonería*». La profunda remodelación que afectó a la cabecera de la Redonda a finales del siglo XIX con la construcción de la girola, significó la desaparición o la profunda transformación de todo este espacio.

Una vez Larrea finalizó su labor, el 10 de febrero de 1718 fue reconocida por José Raón y Juan de Iribarren, maestros nombrados por los patronos y por Larrea respectivamente, quienes consideraron que había introducido diversas mejoras «*necesarias para su maior adorno y ensanche*», estimadas en 3.560 reales. La sacristía fue transformada a finales del siglo XVIII en la reforma neoclásica del templo.

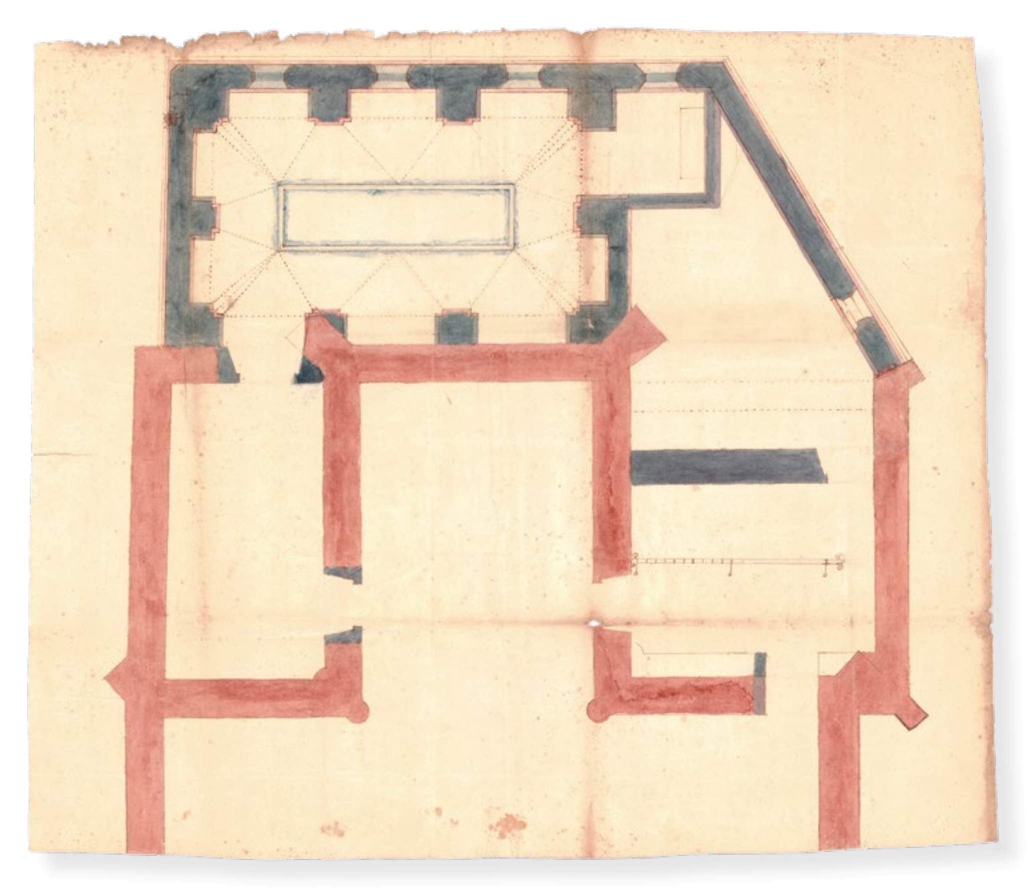
[José Javier Azanza López]

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Falces, Miguel Lorenzo Ortiz, 1715.

Cenzano, S., «Datos para la historia de la catedral de la Redonda», *Berceo*, núm. 13, 1949, p. 557.

Del Baño Martínez, F., *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, III. Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 83.



Trazas de la sacristía nueva la parroquia de la Natividad de Falces
FECHA: 1715.
AUTOR: Juan de Larrea (¿-1741).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigranas: racimo de uva / Inscripción en letras mayúsculas: (A [corazón] RIBEROLLE) (filigrana francesa procedente de la región de Thiers. Lleva un corazón después de la inicial «A»). Tinta marrón, aguada roja y morada. Mano alzada y regla.
DIMENSIONES: 44 x 50,5 cm. Escala gráfica de 20.
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 725.



Alzado de la sacristía nueva de la parroquia de la Natividad de Falces
FECHA: 1715.
AUTOR: Juan de Larrea (¿-1741).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uva. Tinta marrón, aguada roja y morada. Mano alzada, regla y compás.
DIMENSIONES: 25,5 x 38,5 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 725.

Proyecto para el cuerpo de remate de la torre de la parroquia de San Miguel de Iturmendi

Traza del cuerpo de campanas de la torre parroquial de Iturmendi
FECHA: c. 1729.
AUTOR: Ignacio de Gorriarán (doc. 1728-1743) y José de Lizardi (1680-c. 1751).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Mano alzada, escuadra y compás.
DIMENSIONES: 48 x 32 cm. Escala gráfica de 15 pies.
INSCRIPCIÓN: *Ignacio de Gorriaran / Joseph de Lizardi.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/1865, núm. 13.

En 1728, el abad y concejo de Iturmendi obtuvieron licencia para ejecutar las obras del pórtico y cuerpo de remate de la torre de su iglesia parroquial. Este último debía levantarse sobre el cuerpo inferior, un potente basamento de planta prismática que alcanzaba la altura de los tejados, construido a comienzos del siglo XVII por Martín de Iturmendi de forma paralela a la fábrica del templo.

El 8 de agosto de 1728, el veedor eclesiástico Juan Antonio San Juan facilitaba el proyecto para esta nueva fase constructiva, estimando su coste en 6.430 reales. Las obras fueron adjudicadas a Ignacio de Gorriarán, maestro arquitecto y cantero vecino de San Sebastián y «*Oficial Práctico en el Arte*» (fue maestro mayor de obras de la Provincia), quien llevó a cabo la construcción del primer cuerpo del pórtico en compañía de su fiador y socio Miguel de Jáuregui, cantero de Echarri Aranaz. Posteriormente, Gorriarán acometió en solitario el segundo cuerpo del pórtico y la fábrica de la torre; para esta última, el maestro guipuzcoano sustituyó el 12 de enero de 1730 el proyecto inicial de San Juan por uno nuevo que contenía mejoras «*para su mayor decencia y duración*», entre ellas el cambio del tejado por una media naranja de piedra de sillería. Gorriarán se comprometía a concluir las obras para el 29 de septiembre de 1731.

La nueva propuesta se acompañaba de una traza con las firmas de Ignacio de Gorriarán y José de Lizardi, maestro arquitecto natural de Asteasu y vecino de Azcoitia, cuya intervención debió de resultar determinante en la configuración definitiva, teniendo en cuenta su experiencia en el diseño de torres parroquiales para diversas localidades guipuzcoanas (Azcoitia, Villarreal de Urretxua, Vergara, Cestona, Elgóibar), tipología en la que logró algunos de los mejores resultados. La traza de la torre navarra muestra planta cuadrada, algo más estrecha que el basamento inferior prismático sobre el que descansa, con las esquinas en resalte. En alzados, se asienta sobre un entablamento que incorpora una decoración escultórica a base de un águila bicéfala coronada que porta en una de sus garras una rama de laurel, y dos mascarones o cabezas de león a modo de ménsulas en los extremos. Sobre las ménsulas se elevan medias columnas dóricas de fuste acanalado con el tercio inferior liso que estructuran el cuerpo de campanas propiamente dicho, entre las cuales se practican arcos de medio punto coronados por cabezas aladas de ángel protegidas por una venera, que invaden el espacio del entablamento. El remate de la torre arranca de un potente pedestal octogonal cajeado, en cuyos ángulos quedan jarrones decorados con flores y pirámides con bolas. Corona el conjunto un cupulín peraltado sobre el que se dispone un templete o linterna rematado por bola y cruz.

Con posterioridad, Gorriarán introdujo una novedad que calificaba, en un informe firmado en San Sebastián el 1 de abril de 1731, como «*algo nunca visto en Espaina: su Jiralda en lugar de la linterna, por ser de menos carga, con su trompeta en la boca para que suene con cualquier viento que se pueda oír a dos leguas de distancia, su bandera y su lanza*». Significativo resulta el empleo de un término que figuraba en los diccionarios como sinónimo de veleta de torre y que en arquitectura se aplicaba casi en exclusiva al ejemplar sevillano. Un Giraldillo figuraba en el proyecto firmado en 1693 por Lucas de Longa para la torre parroquial de San Bartolomé de Elgóibar, que Gorriarán y Lizardi pudieron conocer. Desconocemos si en Iturmendi se llegó a realizar, pues en 1806 se llevaron a cabo labores de reforma, colocándose la bola y cruz actuales.

Los cambios de proyecto y artífices originaron sucesivos reconocimientos en los que tomaron parte maestros navarros y guipuzcoanos, caso de Bernardo de Abaría, Andrés de Zabala y Lorenzo Basterrica. Y también un aumento del coste y plazo de ejecución, dado que Gorriarán no finalizó su labor hasta 1733, siendo reconocida el 2 de febrero por Juan Antonio San Juan y Lorenzo Basterrica.

Por su tipología de planta cuadrada elevada sobre un basamento y columnas estructurando sus frentes, el cuerpo de campanas de Iturmendi puede ponerse en relación con otras torres de la llanada occidental alavesa, aunque la mayoría se construyeron en las décadas finales del siglo XVIII en un claro avance hacia el clasicismo, patente en su mayor depuración ornamental. Asimismo, la presencia del tambor octogonal sobre el que asienta el cupulín, el carácter bulboso y peraltado de este, y las ménsulas y molduraje de los medios puntos para las campanas, son soluciones empleadas por Lizardi en sus torres de las que participa también la navarra.

[José Javier Azanza López]

Arbizu, N., «El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi», *Príncipe de Viana*, núm. 195, 1992, pp. 12-13.
Astiazarain Achabal, M. I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, pp. 233-345.
Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 433-436.
Azanza López, J. J., «Tipología de las torres campanario barrocas en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 214, 1998, pp. 362-363.



Proyecto de ampliación de la iglesia parroquial de la Asunción de Zubieta

La antigua iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Zubieta, construida en el siglo XVI, conformaba una sencilla planta de nave rectangular de tres tramos, que en el primer tercio del siglo XVIII resultaba insuficiente para el numeroso vecindario, por lo que en 1733 se concedía licencia para proceder a su ampliación. Fue Juan Antonio San Juan, veedor de obras de cantería y albañilería del obispado de Pamplona, quien tras reconocer la iglesia primitiva y encontrarla «*muy ajustada para poderse acomodar los feligreses a oír los Divinos oficios*», firmó el proyecto de ampliación en Pamplona el 27 de marzo de 1733.

Juan Antonio San Juan, «*maestro del primer crédito que ay en esta tierra y fuera de ella*», desempeñó el cargo de veedor eclesiástico desde 1698, al quedar vacante por muerte de Pedro Palear Fratín y Ureta, hasta 1741. Su actividad como tracista, supervisor y tasador de obras de la diócesis resulta abundante en las cuatro primeras décadas del siglo XVIII. A diferencia de sus antecesores de la familia Fratín, que desempeñaron el cargo desde una perspectiva exclusivamente teórica, San Juan combinó en equilibrio la teoría arquitectónica con su realización práctica, pues si bien defendía que la verdadera función de la arquitectura consistía en «*dar disposiciones por trazas como lo previene el arte*» y no en «*colocar cuatro piedras materialmente, que cualquier aprendiz trabaja sin conocimiento del arte*», no por ello rechazó el carácter práctico de su profesión, asistiendo a los remates y pujando por adjudicarse las obras que ejecutó con ayuda de sus criados. Mostró además una notable cultura arquitectónica, no en vano consideraba que lo fundamental de su profesión era «*saber explicar puntos en los libros teóricos y prácticos del Arte de cantería y Arquitectura*»; y de ahí las continuas citas en sus informes a autores como Vitrubio, Serlio, Vignola, Juan de Arfe y Juan de Torija. A su faceta como proyectista religioso en parroquias, conventos y santuarios se suma su intervención en la arquitectura doméstica en su vertiente señorial, firmando los planos de edificios tan señeros como la reforma de la casa de los Borda de Maya y la construcción de nueva planta de la casa Echeverría o Lamiarrita de Arizcun, este último en 1713 por mandato del baztanés afincado en Madrid Juan Tomás de Goyeneche, sobrino de Juan de Goyeneche.

El proyecto de ampliación de Juan Antonio San Juan para la parroquia de Zubieta consta de condicionado, planta y dos alzados interior y exterior, diferenciando con tintas de color la parte construida y la nueva y explicando mediante letras las condiciones para su ejecución material. Conforme al mismo, debía demolerse la antigua cabecera y construir en su lugar un nuevo crucero, capilla mayor y sacristía comunicada con el presbiterio por su lado meridional, estimando su coste en 9.514 reales. De esta forma, el templo adoptaba planta de cruz latina, común a la mayoría de los proyectos de la arquitectura navarra de los siglos XVII y XVIII, en la que no faltan tampoco soluciones centralizadas de mayor complejidad espacial y riqueza simbólica. Tanto los dibujos como el condicionado resultan muy detallados, fijando aspectos como los arcos de embocadura de medio punto a las capillas laterales, el sistema de cubiertas de la parte nueva para el que San Juan proponía dos opciones (bien «*adornadas según el diseño*», bien «*de crucería de ladrillo y yeso con las medidas y proporciones que dispone el arte*»), las gradas del presbiterio, los tirantes de madera del tejado y los volúmenes exteriores de las capillas, sacristía y presbiterio.

En julio de 1733 Martín Huarte, maestro cantero vecino de Echauri, contrató las obras por 290 ducados, comprometiéndose a concluirlas para agosto del año siguiente. Su coste fue sufragado en gran medida por Ana Teresa de Irigoyen, viuda del capitán Tomás de Narvarte, dueños del palacio de Zubieta, quien en su testamento de 1728 destinaba parte de sus bienes a las obras de ampliación de la iglesia que habrían de ejecutarse.

El mismo veedor Juan Antonio San Juan firmará un año más tarde, el 10 de mayo de 1734, un nuevo plano de la parroquia de Zubieta, con la descripción de los altares, bancos de los hombres y mujeres, y sepulturas de los sacerdotes, palacio y casas vecinales, con motivo de la denuncia de la villa contra el dueño del palacio de la localidad, pues al llevarse a cabo la ampliación del templo con la adición de las dos nuevas capillas del crucero, la distribución de sepulturas había quedado alterada (ADP. Procesos, c/732, núm. 8).

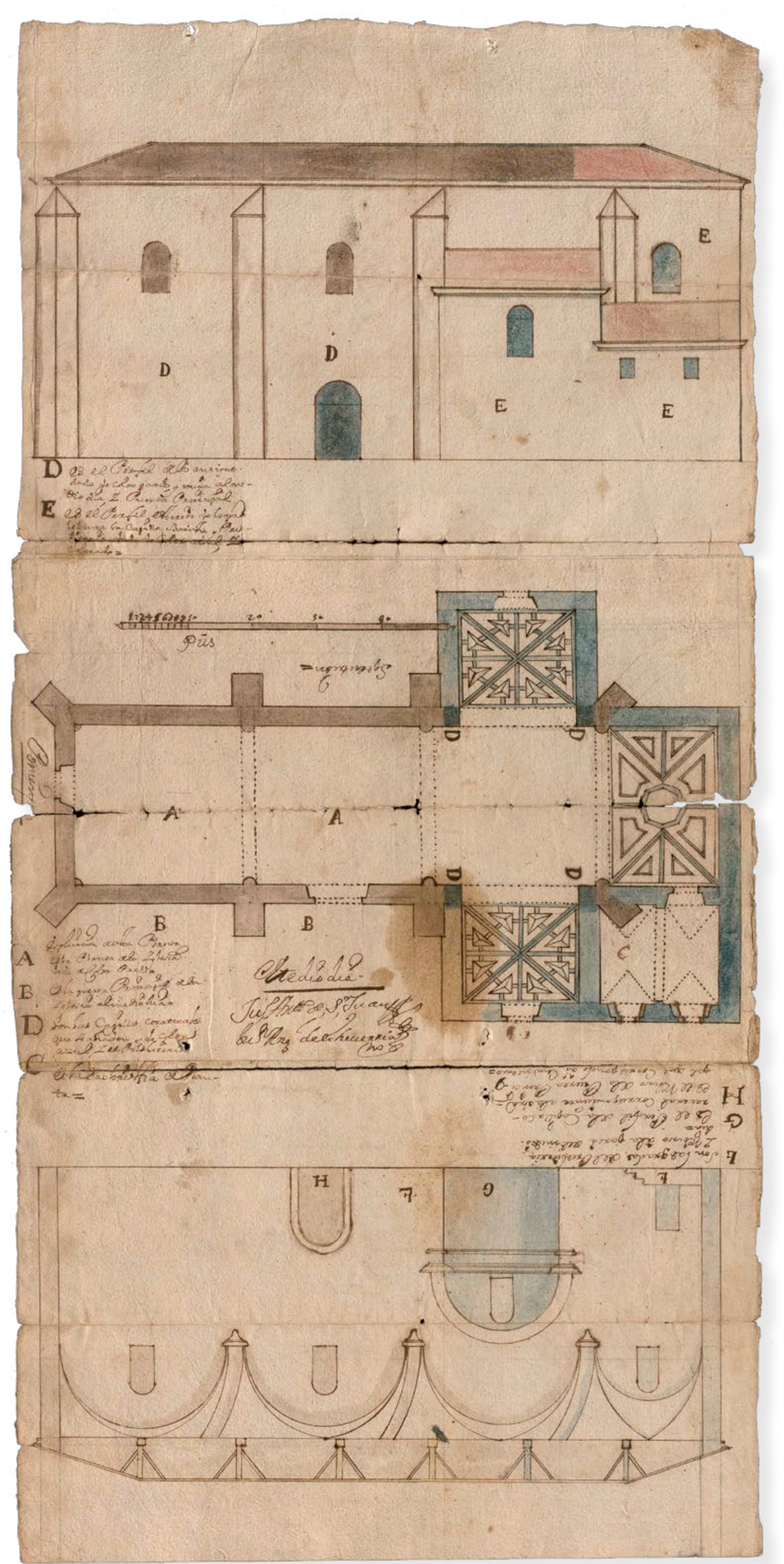
[José Javier Azanza López]

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/732, núm. 8.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 513-515.

Fernández Gracia, R., «Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la Historia del Arte navarro. A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del Barroco en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 231, 2004, pp. 99-100, 103.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, V**. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 766-767.



Trazas para la construcción de crucero y cabecera de la parroquia de Zubieta

FECHA: 1733.

AUTOR: Juan Antonio San Juan (1669-1740).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada marrón, roja y azul. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 57 x 27,4 cm. Escala gráfica de 40 pies.

INSCRIPCIÓN: *Esplicación de esta Planta / A Es la Planta de la Yglesia / dado de color Pardo= / B Es la puerta Principal de la / Yglesia al mediodía= / D Son las Capillas corateralеs / que se añaden de color / azul, Y el Presbiterio= / C Es la sachristía de Plan / ta= // D es el Perfil de lo antiguo / dado de color pardo y mira al me-/ diodia y Puerta Principal / E es el Perfil exterior de lo que / lebanta la capilla, sacristía y Pres- / biterio dado de color azul y / colorado= // F son las gradas del Presbiterio / Y reberso a la pared del medio-/ dia= / G es el Perfil de la Capilla co- /rateral correspondiente a la obra= / H es el reberso de la Puerta Princi- / pal que corresponde al Cementerio // Poniente // Sptentrion // Mediodía // Juan Ant^{o} de S^{n} Juan / Ju^{n} Ang^{l} de Echeverria es^{no}.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/732, núm. 8.

Proyecto para el último cuerpo y remate de la torre parroquial de Santa María de Tafalla

La construcción de la torre parroquial de Santa María de Tafalla se inscribe en el marco del proceso iniciado en 1730 para ampliar el templo medieval que ya había conocido un primer aumento en el siglo XVI, pese a lo cual seguía resultando insuficiente. La traza y condiciones fueron redactadas por Juan de Larrea y Fermín de Acha, el primero de ellos natural de Durango y uno de los maestros más activos en la primera mitad del siglo XVIII en Navarra, propietario de una biblioteca con los principales tratados de arquitectura como reflejo de su formación intelectual. Conforme al condicionado, se ampliaría la nave con tres nuevos tramos, capillas y coro a los pies, y se levantarían los dos primeros cuerpos de la torre, ambos de planta cuadrada. Las obras fueron rematadas el 8 de mayo de 1731 por el propio Juan de Larrea junto a Juan Antonio Urrizola y Miguel de Barrenechea, en 7.050 ducados y con un plazo de ejecución de cuatro años.

En los años siguientes se suceden noticias que informan del avance de las obras, entre ellas el derribo de la torre antigua hasta sus cimientos, una vez los maestros confirmaron el 10 de agosto de 1732 que su demolición no entrañaba riesgo alguno para la nave.

En 1734 José Raón, hijo de Santiago Raón, natural de Calahorra aunque avecindado en Lodosa y «*maestro cantero de los de maior inteligencia de aquella tierra*», se comprometía a levantar el tercer y cuarto cuerpos de la torre, evaluados en 12.500 y 18.000 reales respectivamente. No fue sin embargo Raón quien llevó a efecto la conclusión, dado que el 28 de marzo de 1735 Juan Antonio Urrizola y Miguel de Barrenechea formalizaban un nuevo contrato para «*proseguir en la torre sobre los dos cuerpos fabricados, y hacer un tercer cuerpo como demuestra la traza con todos sus adornos*». Sobre este plantarían «*el ultimo cuerpo ochabado y media naranja*».

Los maestros levantaron el tercer cuerpo o cuerpo de campanas, de planta cuadrada como los anteriores, con sus pilastras cajeadas, baquetones y vanos de medio punto, reconocido en octubre de 1735 por Juan Bautista Arbaiza y Juan Antonio San Juan. El desacuerdo en la estimación, unido a las dudas sobre la estabilidad de la torre, aconsejaron llamar «*al maestro mayor de la fábrica del Pilar de Zaragoza, de ciudades de Burgos y Valladolid, o maestro de Madrid, Salamanca o otra parte*» para que con libertad y sin presión dilucidase al respecto; sin embargo, el elevado coste que supondría traer a un perito foráneo motivó que fuese Martín Hermoso de Mendoza, presbítero de Arróniz y «*persona muy inteligente en la materia*», quien emitiera su dictamen, auxiliado por el maestro cantero Francisco de Sarasúa. En él se mostraba sumamente crítico con «*la nueva torre, ejecutada contra todo arte desde su principio* [...] *muy mal trabajada especialmente en el tercer cuerpo, que desde abajo se nota la imperfección*». Dado el peligro para su seguridad, la torre «*debe demolerse y hacerse otra nueba*», concluía Hermoso de Mendoza.

Este informe y otros similares que aconsejaban no cargar con excesivo peso la torre, motivaron que se quedase sin recibir el cuarto cuerpo proyectado. Se conserva una traza del mismo que carece de firma y fecha, pero dada su calidad su autor fue un proyectista experimentado, pudiendo apuntarse los nombres de Juan Antonio San Juan, Juan de Larrea y José Raón. Su estructura arrancaba de un cerramiento perimetral cuadrado que descansaba sobre la base de los anteriores cuerpos, con pilastras cajeadas, balconcillos de medio punto moldurado cerrados con balaustres y cuatro potentes plintos circulares en los extremos que sostenían jarrones decorados con roleos vegetales y rematados en pirámide y bola superior. El cuerpo mostraba planta octogonal, articulado por columnas pareadas de fuste acanalado y capitel compuesto, que enmarcaban arcos de medio punto coronados por óculos. Un entablamento con arquitrabe, friso con placas recortadas y cornisa con dentellones sobre las que quedaban parejas de pirámides con bolas, daba paso al coronamiento, un chapitel cupulado o, más propiamente, una cúpula octogonal formada por ocho paños curvos de perfil cóncavo-convexo. Por encima se levantaba una linterna o templete octogonal con columnas compuestas de fuste avolutado en su tercio inferior, arcos de medio punto y óculos. Un nuevo entablamento con pirámides con bolas daba paso al remate final coronado por bola, veleta y cruz. Pese a su carácter irrealizado, la elegancia del diseño y la riqueza ornamental convierten a la traza tafallesa en uno de los ejemplos señeros de la arquitectura barroca navarra, y en fiel exponente de la libertad decorativa que observaba W. Weisbach en los remates de las torres barrocas españolas.

[José Javier Azanza López]

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2088, núm. 2.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 507-510.

Cabezudo Astrain, J., «Iglesia de Santa María de Tafalla», *Príncipe de Viana*, núm. 67-68, 1957, pp. 424-426.

Esparza Zabalegui, J. M., *Historia de Tafalla*, Tomo 1, Tafalla, Altaffaylla Kultur Taldea, 2001, p. 407.



Traza del cuerpo de campanas y remate de la torre de Santa María de Tafalla

FECHA: c. 1734.

AUTOR: Ánónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Pergamino. Tinta marrón y aguada azul y marrón. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 95,5 x 29 cm. Escala gráfica de 20.

LOCALIZACIÓN: Archivo Parroquial de Santa María de Tafalla.

Trazas para la construcción de nueva planta de la parroquia de San Salvador de Izalzu

Perfil de la fachada y nave de la nueva parroquia de San Salvador de Izalzu
FECHA: 1749.
AUTOR: Fray Domingo Sancho (doc. 1749).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uva con letras mayúsculas (¿L P?) debajo. Tinta marrón y aguada amarilla. Mano alzada, regla y compás.
DIMENSIONES: 30 x 52 cm.
INSCRIPCIÓN: *Abezedario en Numeros, que esplica las partes / del Perfil en la fachada lo que es la nave / de la Yglesia, que demuestra lo interior, y es- / terior, assi por la parte del oriente, como / tambien por la del poniente. N° 1 es el / coro. N° 2 es el primer suelo. N° 3 son las tablas. N° 4 son los maderos del segun / do suelo. N° 5 son las tablas del segun / do suelo. N° 6 son los maderos del / suelo de la torre. N° 7 son las tabls / del suelo. N° 8 es la ventana de la torre. / N° 9 es el Gueco, y arco de la capilla, que / mira al mediodía. N° 10 es la puerta / de la sacristía. N° 11-11- y 11 las venta- / nas, que sirven pª dar luz a la Ygª por / la parte del mºdia. N° 12 es el grueso de / la bobeda. Nus 13-13- y 13 es el grueso, / que deberan tener los arcos. N° 14 es / el armazon del tejado. N° 15 es / la grada del Presbº // Fr. Domingo Sancho [víctor]*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 368.

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Ochagavía. Pedro Egurbide y Marco, 1749.
García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, IV*, Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, pp. 573-574.
Jaupart, F., *L'activité commerciale de Bayonne au XVIIIe siècle*, Bayonne, Société des Sciences, Lettres et Arts, 1966.
Minovez, J.-M., «Les exportations des Pyrénées occidentales vers l'Espagne, milieu XVIIIe-début XIXe siècle», en J.-M. Minovez y P. Poujade (dirs.), *Circulation des marchandises et réseaux commerciaux dans les Pyrénées (XIIIe-XIXe siècles)*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2005, pp. 339-360.

A mediados del siglo XVIII, los patronos de la parroquia de San Salvador de Izalzu (Valle de Salazar) solicitaron licencia para construir simultáneamente una ermita dedicada a san José «*por no haber ermita alguna y hallarse las casas muy esparcidas*», y una iglesia de nueva planta en un paraje más cercano a la población, dado que la antigua se encontraba «*muy separada de la villa, fabricada sobre la madre de una fuente*», razón por la cual los cimientos estaban dañados y amenazaba ruina. Hasta el lugar se desplazó fray Domingo Sancho, monje profeso del monasterio de San Salvador de Leyre y «*maestro de obras de mucha pericia*», quien tras reconocer la iglesia comprobó la necesidad de «*trasladarla a paraje más sólido y firme, reedificándola de nuevo*». Su presencia en Izalzu obedece a que la villa se mantuvo bajo el dominio del cenobio cisterciense hasta los decretos desamortizadores de Mendizábal, que extinguieron definitivamente la vida monástica en 1836.

El propio fray Domingo firmó las trazas y condicionado para la construcción de la nueva iglesia, significando que el maestro que rematara la obra debía deshacer previamente la antigua y reaprovechar todos los materiales en la nueva fábrica. El proyecto constaba de cuatro dibujos que desarrollaban planta, perfiles y fachadas interiores y exteriores, acompañadas de un «*Abecedario en números*» que remite al texto explicativo que los acompaña. El cálculo de medidas se llevaba a cabo en palmos de Navarra.

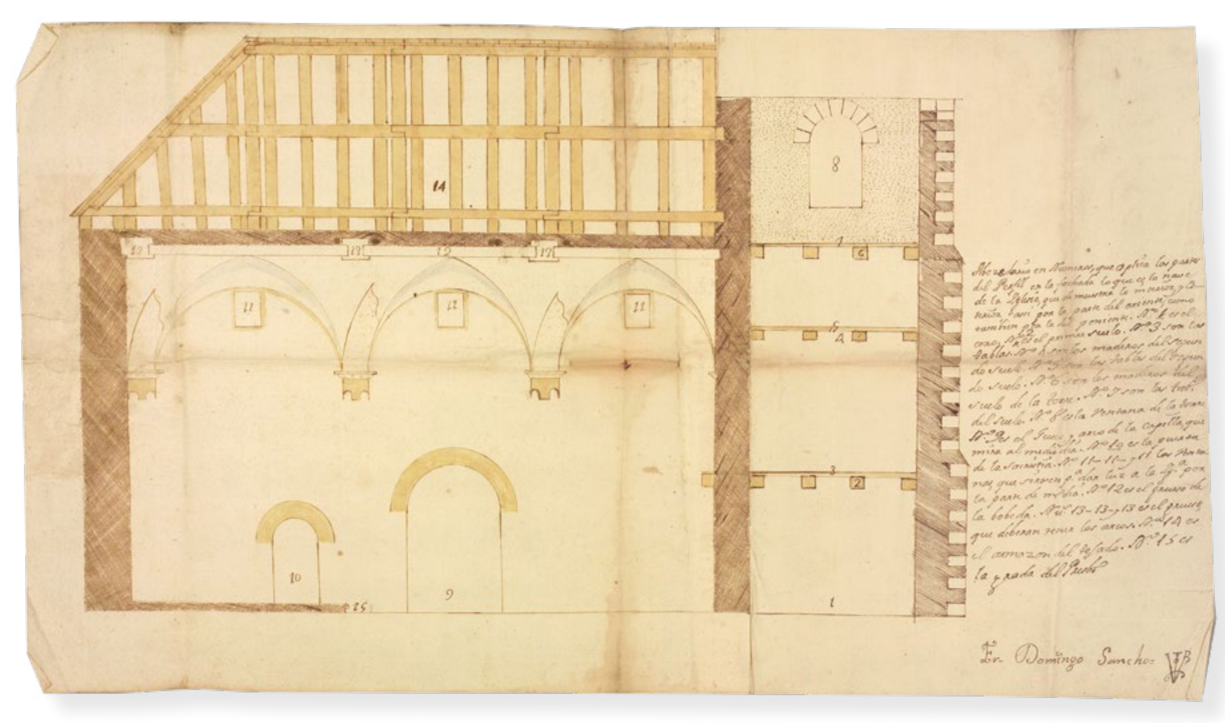
La planta muestra una nave rectangular de dos tramos y cabecera recta, con un tercer tramo más estrecho a los pies en el que se dispone el coro y sobre el que se levanta la torre, con su escalera de subida. En el tramo inmediato a la cabecera se practican dos capillas de escasa profundidad a las que se suma una tercera de idéntica disposición en la cabecera por el lado norte, todas ellas con acceso a través de arcos de medio punto. En el lado meridional de la cabecera queda la sacristía, de mayor anchura que las capillas y con acceso a través de una puerta practicada en el presbiterio. Tanto los tramos de la nave como la cabecera, capillas y sacristía se cubren con bóvedas de lunetos, separadas en la nave por arcos de medio punto que descansan sobre ménsulas a media altura, como se aprecia en el perfil interior. En el lado sur se practican tres ventanas rectangulares para la iluminación interior, a las que se suma una cuarta en la sacristía.

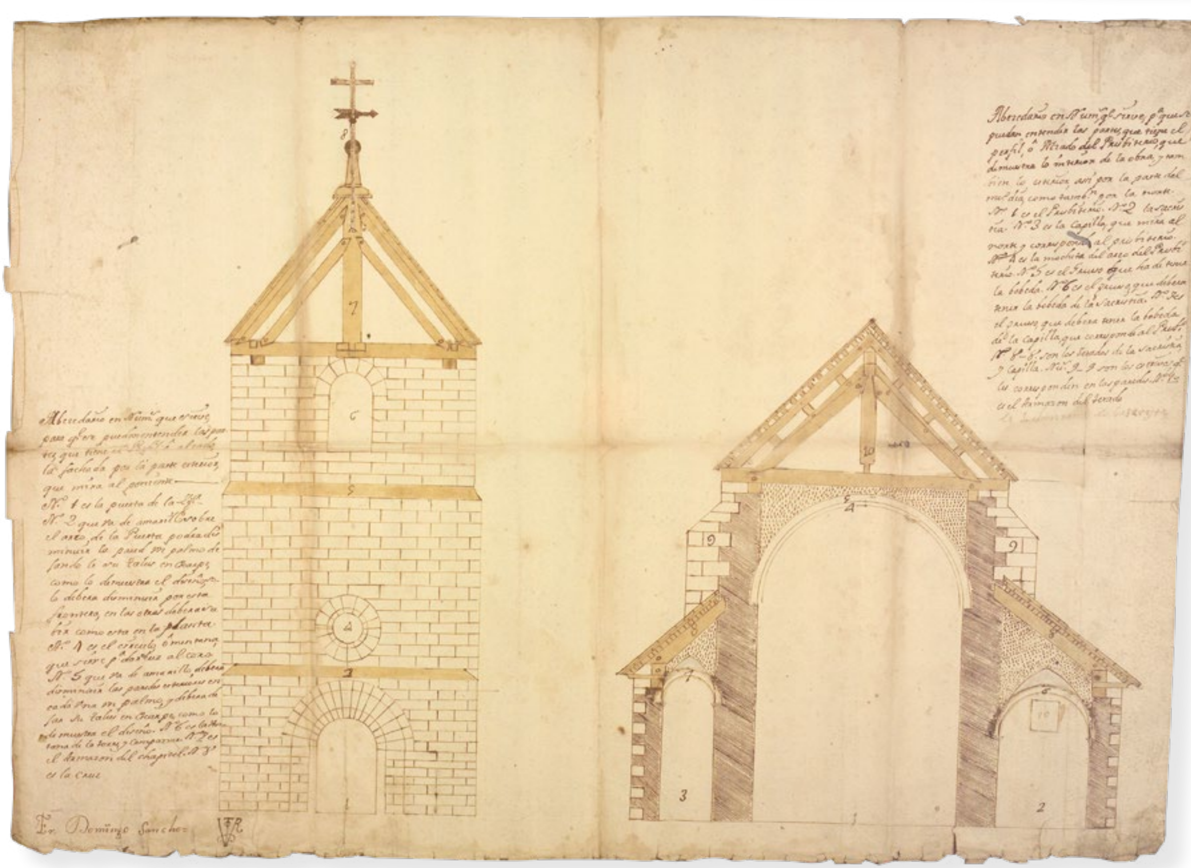
El ingreso al interior del templo tiene lugar a través de una puerta dovelada de arco de medio punto abierta a los pies en el muro de la torre, encima de la cual se dispone una claraboya o ventana circular que ilumina el coro. Este muro muestra a diferentes niveles un talud en escarpe que retrocede un palmo hacia el interior. En la parte superior de la torre queda el campanario, con huecos de medio punto para las campanas. Corona el conjunto un chapitel emplomado con armazón de madera, rematado en bola, veleta y cruz. Al interior, la torre muestra tres niveles con sus correspondientes vigas y suelos de madera. La escalera de subida al coro y a la torre queda adosada al lado meridional del templo. El conjunto se mostraba sencillo y sobrio, de espacios diáfanos y contención ornamental reducida a las ménsulas de los arcos de la nave, característico de un tracista religioso.

El documento incorpora un refuerzo en papel con un escudo coronado enmarcado por leones rampantes y motivos florales, con una mano abierta en su campo. La inscripción que lo acompaña remite a una papelería localizada en Gurmençon, localidad francesa próxima a Oloron-Sainte-Marie. Recordemos que desde las numerosas papeleras que operaban en la región del Béarn en los Pirineos Atlánticos se exportaban grandes cantidades de papel a la península. Por su parte, la filigrana identifica el papel con alguno de los impresores instalados en Montauban.

El 19 de abril de 1749, el obispado de Pamplona concedió licencia para la construcción del nuevo templo conforme al proyecto de fray Domingo Sancho. En el remate a candela celebrado el 25 de mayo pujaron Domingo Eguía, Juan Bautista Parraste, Juachin de Esautte y Julián de Vidaurre, siendo finalmente adjudicada la obra a este último, maestro carpintero vecino de Urdániz, cuya actividad está documentada en localidades como Enériz, Aoiz, Zabaldica y Burlada. Era sobrino del cantero guipuzcoano Martín de Usarralde. Conforme al contrato firmado al día siguiente, Vidaurre debía dar comienzo a su labor a principios de junio de 1749 y concluirla para septiembre de 1751, en pago a la cual percibiría 11.950 reales en tres plazos.

[José Javier Azanza López]





Alzados de la fachada exterior y del presbiterio de la nueva parroquia de San Salvador de Izalzu

FECHA: 1749.

AUTOR: Fray Domingo Sancho (doc. 1749).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: letras mayúsculas: E... B / MONTAVBAN / ... M. Tinta marrón y aguada amarilla. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 42 x 57,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *Abezedario em Num^{s} que sirve, / para q^{e} se puedan entender las par- / tes, que tiene el Perfil o alzado, / la fachada por la parte exterior, / que mira al poniente. / N° 1 es la puerta de la Yg^{a}. / N° 2 que va de amarillo sobre / el arco, de la Puerta podrá dis / minuir la pared un palmo de / jandole su talus en escarpe, / como lo demuestra el diseño, so / lo deberá disminuir por esta / frontera, en las otras debera su / bir como esta en la planta. / N° 4 es el circulo, o mentana, / que sirve p^{a} dar luz al coro. / N° 5 que va de amarillo, debera disminuir las paredes exteriores en / cada una un palmo, y debera de / jar su talus en escarpe, como lo demuestra el diseño. N° 6 es la ven- / tana de la torre, y campanar. N° 7 es / el Armazon del chapitel. N° 8 es la cruz. // Abezedario en Num^{s}, q^{e} sirve, p^{a} que se / puedan entender las partes, que tiene el / perfil, o Alzado, del Presbiterio, que / demuestra lo interior de la obra, y tam / bien lo exterior, assí por la parte del / me^{o}dia, como tamb^{n} por la norte. / N° 1 es el Presbiterio. N° 2 la sacris / tia. N° 3 es la capilla, que mira al / norte y corresponde al presbiterio. N° 4 es la mocheta del arco del Presbi / terio. N° 5 es el Grueso que ha de tener / la bobeda. N° 6 es el grueso, que debera / tener la bobeda de la sacristía. N° 7 es / el grueso que deberá tener la bobeda / de la capilla, que corresponde al Presb^{o}. / N° 8-8 son los texados de la sacristía / y capilla. Nu^{s} 9-9 son los estrivos, q^{e} / les corresponden en las paredes. N° 10 es el Armazon del texado. [borrado: es la bentana de la sacristía] // Fr. Domingo Sancho [víctor]*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 368.

Proyecto para la construcción del coro de la parroquia de la Natividad de Falces

Traza del coro de la parroquia de la Natividad de Falces

FECHA: 1749.

AUTOR: Manuel de Olóriz (1708-c. 1780).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigranas: Racimo de uva / Letras P M. Tinta marrón. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 43,5 x 74 cm. Escala gráfica de 30 pies.

INSCRIPCIÓN: *F.G. Perfil Cortado sobre las letras A.D. / P. Plano del Choro. / E. Escala dentro del Mazizo de la pared. / B. balaustrado de la escala. / Z. bobedas que an de cubrir el Choro / M. bentanas de planta y perfil. / K. Caracoles que oy existen. / X. Perfil y escala del Caracol. / Q. Quarto que a de aber para retirar los libros / del Choro. / R. Puerta de Yntroducion a dho quarto. / T. Corriente de los tejados. / V. arcos ynteriores. // Manuel de Oloriz.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 259.

A mediados del siglo XVIII, el coro de la parroquia de Falces, edificio levantado en el siglo XVI con intervención de los canteros Juan de Orendain y Antón de Anoeta, amenazaba ruina, de forma que se planteó la construcción de uno nuevo. Con tal fin se personó en la villa el maestro de obras vecino de Pamplona Manuel de Olóriz, quien el 12 de enero de 1749 facilitaba la traza y condicionado para su ejecución.

El condicionado de Olóriz detallaba las labores de cantería, albañilería, carpintería y herraje que debían ejecutarse en el coro falcesino. Primeramente, había que demoler el coro existente y desarmar su sillería, y a continuación dar principio a la fábrica en el mes de marzo primero viniente. No se trataba de desarrollar un doble coro en altura (bajo y alto), sino un espacio único y monumental de despliegue longitudinal como prolongación de la nave, aunque más estrecho que esta, al tener que acomodarse a la fábrica medieval existente a los pies, con su gran nichal de arco apuntado protogótico.

Conforme a las capítulas, debían abrirse los cimientos y formarse las paredes y cornisa de ladrillo y los ángulos de piedra. En los muros inferiores se practicaban dos puertas, una de ingreso a una dependencia para custodiar los libros del coro, articulada en dos tramos por bóvedas de arista, y otra de acceso a una escalera dentro del macizo de la pared que conducía a la tribuna de este lado. Recorría todo el perímetro del coro una cornisa «*según se halla perfilada en la traza*» con su labor decorativa, al igual que las ventanas que se abrirían sobre ella «*ornatiándolas según está demostrado*». Las alusiones a la decoración son continuas en el condicionado de Olóriz, en correspondencia con la carga ornamental que se aprecia en la traza. Al exterior, los muros se construirían de sillería, con una cornisa como cierre en la parte superior. El condicionado recogía también el levantamiento de dos tribunas enfrentadas en el tramo inmediato de la nave, una de ellas para colocar la caja del órgano, así como la obligación de lucir y blanquear con yeso blanco toda la fábrica nueva una vez estuviese seca. Otras condiciones hacían referencia al entarimado y al enrejado de cierre del coro.

Manuel de Olóriz estimaba el coste de la fábrica en 1.200 ducados, cantidad significativa que nos habla de la entidad de las obras y que se haría efectiva en cuatro plazos: dos de 400 ducados al inicio y mitad de las obras, y otros dos de 200 ducados al concluirlas y como fin de pago una vez estuviese lucido el coro de yeso blanco y colocados su entarimado y enrejado. Toda la labor tendría que estar finalizada para diciembre de 1749, momento en el que sería reconocida por dos maestros peritos en el arte nombrados respectivamente por los patronos y por el maestro que se hiciera cargo de la obra nueva.

El condicionado se acompañaba de una traza firmada por Manuel de Olóriz que recogía un conjunto de plantas y alzados representados con gran detallismo, tanto en su arquitectura como en su ornato. El dibujo define una espaciosa planta rectangular articulada en varios tramos cubiertos con bóvedas de lunetos y con una bóveda final gallonada cuyos nervios convergen en un florón central con decoración vegetal. El alzado muestra un entablamento quebrado y moldurado, compuesto por arquitrabe, friso y cornisa y enriquecido con una decoración a base de «ces» y modillones vegetales, bajo los que cuelgan placas geométricas de recortado perfil. Sobre la cornisa descansan las ventanas que iluminan el coro, enmarcadas por una decoración de volutas. Entre los vanos se dispone el arranque de los arcos. No faltaban tampoco la habitación para los libros del coro y la escalera de subida a la tribuna, con arranque y final del pasamanos decorados y rematados en bolas, así como las dos escaleras de caracol existentes a uno y otro lado del coro, con su perfil desarrollado que origina una línea sinuosa.

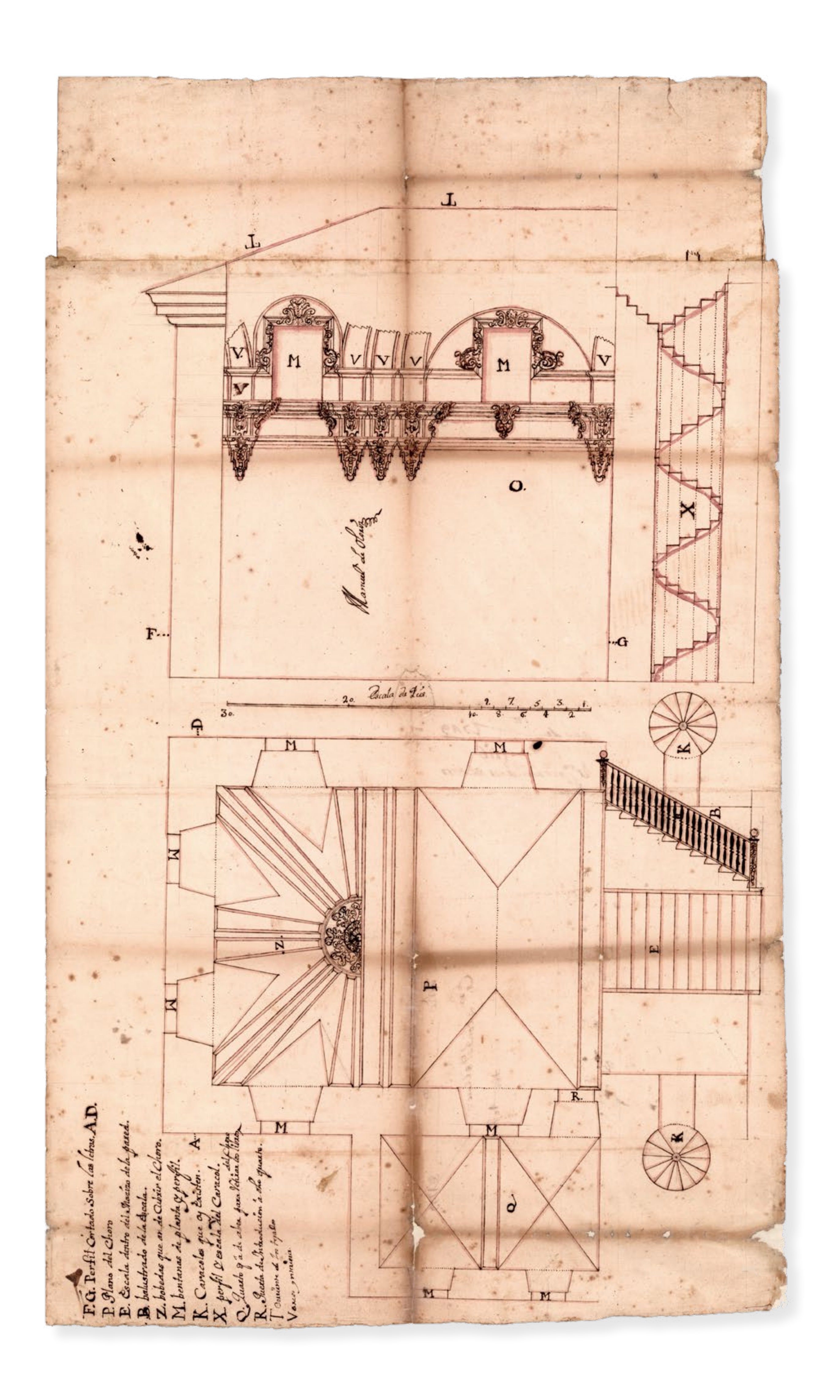
El propio Manuel de Olóriz ajustó con los patronos la ejecución material del coro atendiendo a sus capítulas y condiciones, firmando la escritura entre ambas partes el mismo 12 de enero en que entregó el condicionado. Fiel al proyecto, el lenguaje decorativo barroco contrasta con el clasicismo y depuración ornamental del interior del templo falcesino, fruto de la gran remodelación llevada a cabo en el último cuarto del siglo XVIII por el arquitecto Ignacio Asensio, discípulo de Ventura Rodríguez.

[José Javier Azanza López]

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Falces, José de Sámper, 1749, núm. 107. *Escritura y condiciones del coro.*

Biurrun Sotil, T., «Para el inventario de la riqueza artística de la Diócesis de Pamplona», *Boletín Oficial del Obispado de Pamplona*, t. LXVIII, 1929, p. 169.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, III. Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 83.



Proyectos para una nueva capilla de San Fermín de Pamplona

Trazas para una nueva capilla de San Fermín (planta)

FECHA: c. 1760.

AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Escudo con cruz en el medio coronado con cruz y surmontado por corazón. En ambos lados las iniciales «I» y «S». Todo ello inscrito en circunferencia. Marca de localidad de Auvernia (Francia), 1747. Tinta negra y aguada amarilla. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 33 x 51 cm. Escala gráfica de pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Primera idea de la planta en borrador de la iglesia que se pretende hacer en esta ciudad para colocar en ella/ al gloriosísimo patrón San Fermín/ La Planta principal en limpio, con su fachada y perfiles enteriores, y exteriores, con sus torres, medianarancas/ y plantas de las abitaciones por personas sacerdotales, todo junto, estan entregadas en la Ciudad con orden,/ del director de dicha obra Dn. Juan Bautista de Frenchs, brigadier y Director del Cuerpo de Ingenieros, y de los/ Reales exercitos y Plasas de Su Md., quien se balio de mi corta abilidad, para la disposicion y definicion de todo lo referido, y por ser berdad lo firmo oy día 22 de octubre de 1760. // Dn. Juan Lorenzo Catalán, Maestro / y Architecto de Reales Obras.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona, Mapas, Planos y Dibujos, núm. 64..

Archivo Municipal de Pamplona, Patronato San Fermín, leg. 11, núm. 18.

Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Catedra de Patrimonio y Arte Navarro, pp. 101-108.

Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1974.

El término patrono implica privilegio y protección, aplicándose a particulares o instituciones que gozaron del *ius patronatus* sobre inmuebles de la iglesia, esto es, el reconocimiento por parte de ésta de una serie de derechos (presentación de cargos eclesiásticos, precedencias, preferencias, heráldica) y obligaciones, centradas en la tutela de la disciplina eclesiástica y en la conservación del edificio y de su exorno. En muchas ocasiones los incumplimientos o la equiparación del susodicho concepto con el de propiedad privada han dado –y dan– lugar a pleitos y protestas, que a veces tienen su eco en el mundo del arte.

En el Archivo Municipal de Pamplona se conservan varias trazas encomendadas por el ayuntamiento de Pamplona, patrono de la capilla de San Fermín de la parroquia de San Lorenzo de la capital desde tiempos inmemoriales, con motivo de lo que estimaba era una clara vulneración de los derechos que poseía sobre el citado inmueble. Tal fue la indignación del regimiento, que en 1759 se planteó incluso levantar una capilla de nueva planta independiente a la obrería, si bien finalmente se recondujo la situación.

No era la primera vez que se producían discrepancias entre ambas instituciones, pues ya en 1718 habían pleiteado, entre otros motivos, con objeto de la remoción de la imagen del santo por parte de la obrería, sin haberse informado previamente al ayuntamiento. A pesar de la protesta presentada y de la mediación del obispo, la parroquia no cesó su actitud, provocando la renuncia de la municipalidad al patronato. Las aguas volvieron a su cauce dos años después, tras solicitud de la obrería para que el regimiento retomase el patronato único de la capilla, confirmando el obispo el acuerdo definitivo en septiembre de 1720.

Casi tres décadas después, en 1758, se inició el segundo pleito en relación con el patronato, que resultó económicamente más gravoso y se dilató más en el tiempo. Interesa especialmente porque, como se ha comentado anteriormente, pudo haber alterado el ceremonial y el culto al santo patrón en la capital. Los agravios presentados pueden parecer pueriles desde una óptica contemporánea, pero provocaron que el ayuntamiento desistiese de nuevo del patronato, comenzando un largo proceso judicial por una doble vía: civil en la Real Corte; y eclesiástica, elevándose incluso al Tribunal de la Sacra Rota en Roma. A pesar de sus sucesivas derrotas, maniobró en Madrid para que Carlos III, mediante su derecho de regalía, confirmase finalmente el patronato en 1777. La polémica quedó zanjada definitivamente en 1786, mediante un nuevo acuerdo entre ambas instituciones.

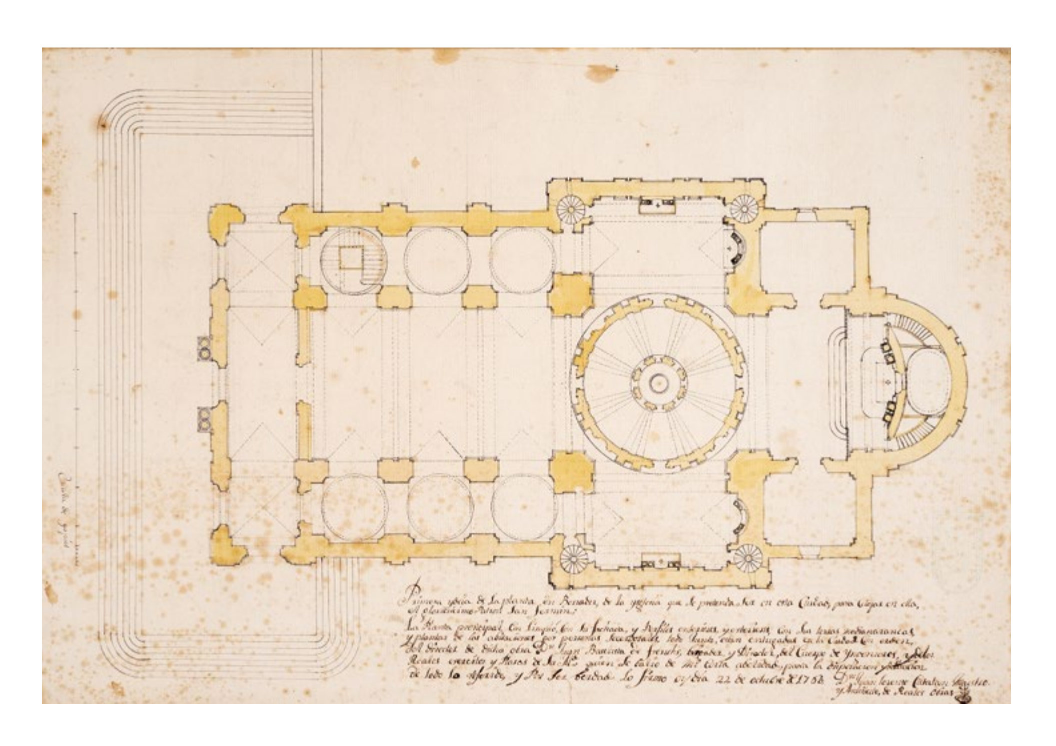
Entre la documentación preservada relativa al proceso, destacan los planos para una nueva capilla a los que anteriormente se ha hecho referencia y en los que trabajaron tres maestros: Juan Lorenzo Catalán, arquitecto «*de S.M. en las obras de fortificación de esta plaza*» que había diseñado el remate de la casa consistorial, y los albañiles Martín de Lasorda y Simón de Larrondo. Tres plantas, una sección transversal y dos proyectos de fachada pertenecen al primero; una planta y una sección sin firmar lo hacen a Lasorda y/o a Larrondo. El espacio elegido por el consistorio fue el actual Paseo de Sarasate, cuya estructura se estaba articulando en aquellos momentos.

Las plantas de Catalán cuentan con elementos similares: escaleras de acceso frontal, una estructura de cruz latina de brazos poco salientes, atrio porticado y camarín. Todas presentan campanario, aunque en una de ellas integrado en el interior de la nave del Evangelio. Las cabeceras, donde quedaría engarzado el citado camarín, también presentan variaciones en forma y estructura. Curiosamente, la sección es una versión integradora que no se corresponde totalmente con ninguna de las plantas y en la que se esboza un frontispicio. Por último, de su mano también salieron dos proyectos de fachada de evocación neoclásica y estructura de arco de triunfo, si bien el segundo de ellos modera la decoración e incorpora unos imponentes aletones. En 1761 reclamó los pagos por las trazas, alegando que «*si no había presentado antes las dichas, ha sido porque los regidores le dijeron que por el dicho pleito*».

La planta sin rubricar, perteneciente a Larrondo o Lasorda, presenta estructura rectangular, con fachada flanqueada por torres, tres naves, imponente cúpula sobre el crucero y acceso porticado mediante dos logias de arquerías, que evocan a la estructura de la capilla original. La sección que la acompaña se corresponde en parte con el plano, aunque sustituye las dos torres susodichas por un campanario con chapitel octogonal, destinado a acoger un reloj. Destaca especialmente el cimborrio con linterna, que cierra el espacio central.

En cualquier caso, el cese de las hostilidades entre ambas instituciones y el ulterior acuerdo alcanzado restaron sentido al proyecto de nueva capilla, que desde entonces se ha preservado en dependencias municipales.

[Eduardo Morales Solchaga]



Trazas para una nueva capilla de San Fermín (planta)

FECHA: c. 1760.

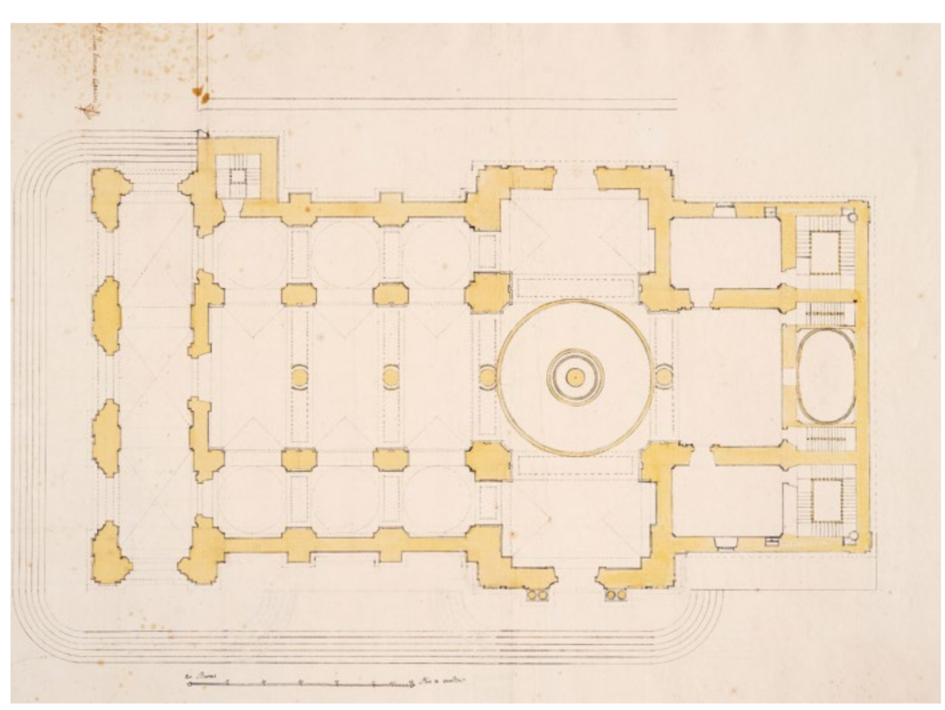
AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).

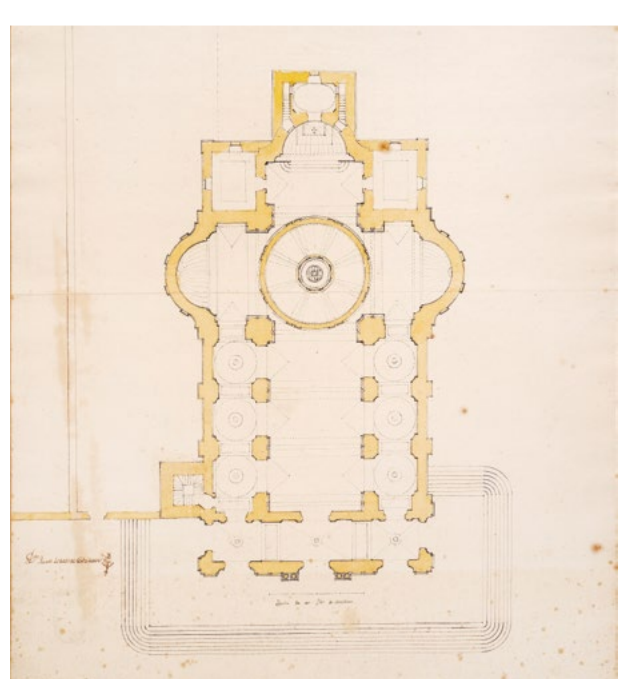
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Escudo con cruz en el medio coronado con cruz y surmontado por corazón. En ambos lados las iniciales «I» y «S». Todo ello inscrito en circunferencia. Marca de localidad de Auvernia (Francia), 1747. Tinta negra y aguada amarilla. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 67 x 50,5 cm. Escala gráfica de 20 varas y 60 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Dn. Juan Lorenzo Catalán // 20 Baras Pies de Castilla.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 65.





Trazas para una nueva capilla de San Fermín (planta)

FECHA: c. 1760.

AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Escudo con cruz en el medio coronado con cruz y surmontado por corazón. En ambos lados las iniciales «I» y «S». Todo ello inscrito en circunferencia. 1747, marca de localidad de Auvernia (Francia), 1747. Tinta negra y aguada amarilla. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 66 x 48,5 cm. Escala gráfica de 40 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Dn. Juan Lorenzo Catalán // Escala de 40 Pies de Castilla.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 66.



Trazas para fachada de una nueva capilla de San Fermín

FECHA: c. 1760.

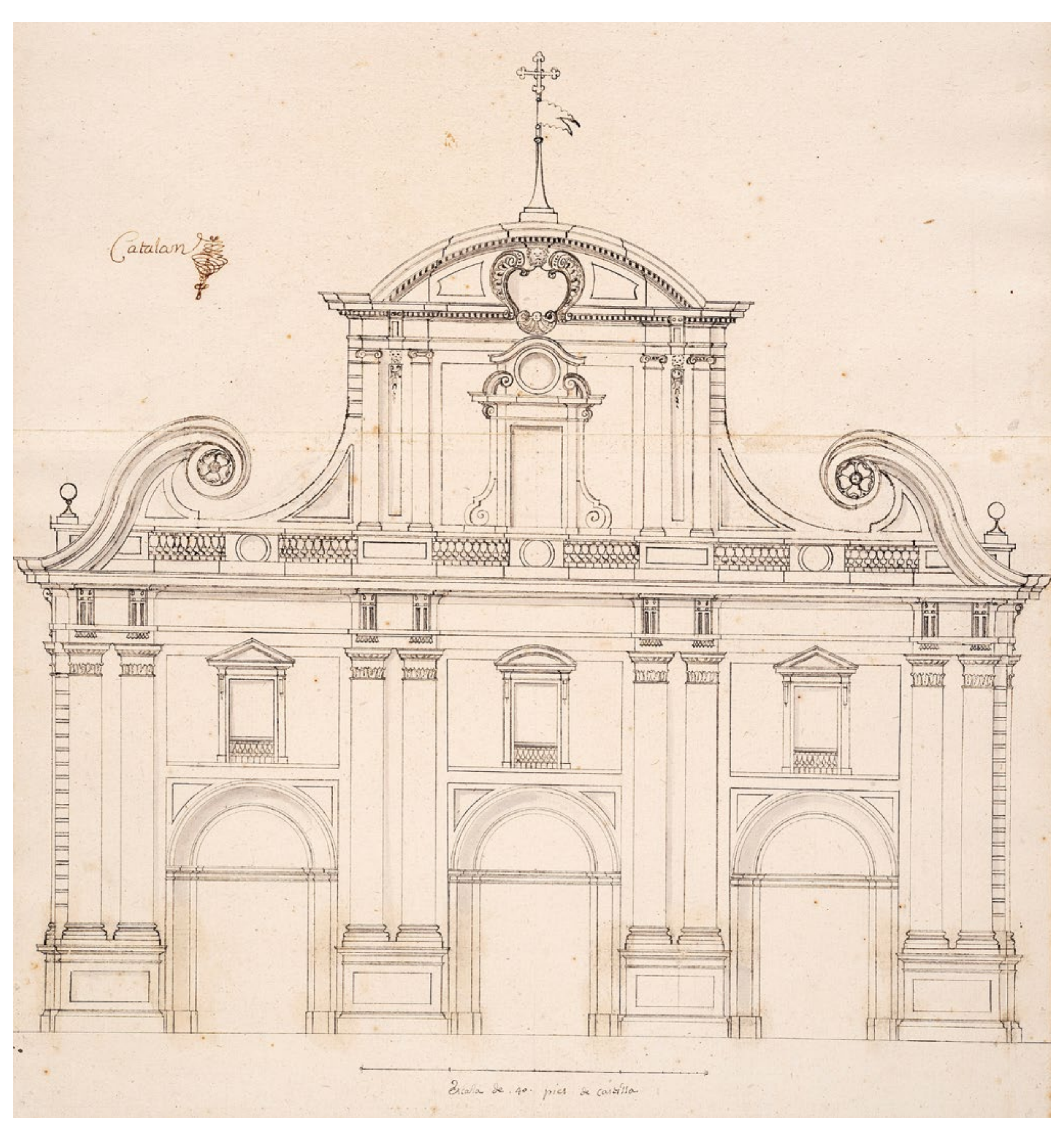
AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: No identificada con nombre y flor de lis. Tinta negra. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 25 x 26,5 cm. Escala gráfica de 40 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Catalán // Escala de 40 Pies de Castilla.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 67a.



Trazas para fachada de una nueva capilla de San Fermín

FECHA: c. 1760.

AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 38 x 29,5 cm. Escala gráfica de 40 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Catalán // Escala de 40 Pies de Castilla.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 68.



Sección para una nueva capilla de San Fermín

FECHA: c. 1760.

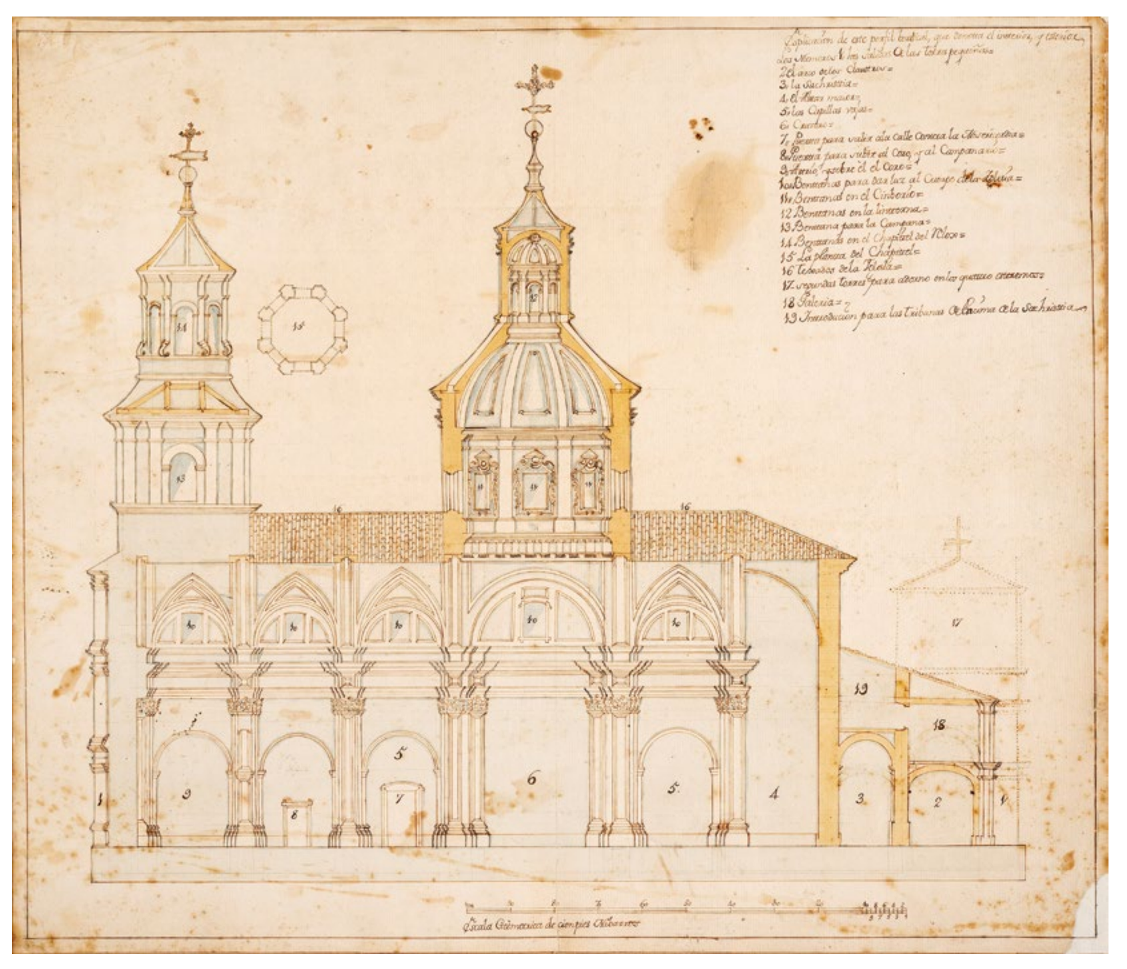
AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: V. Ribeyrotte (Francia). Tinta negra y aguada amarilla. Regla, compás y mano alzada.

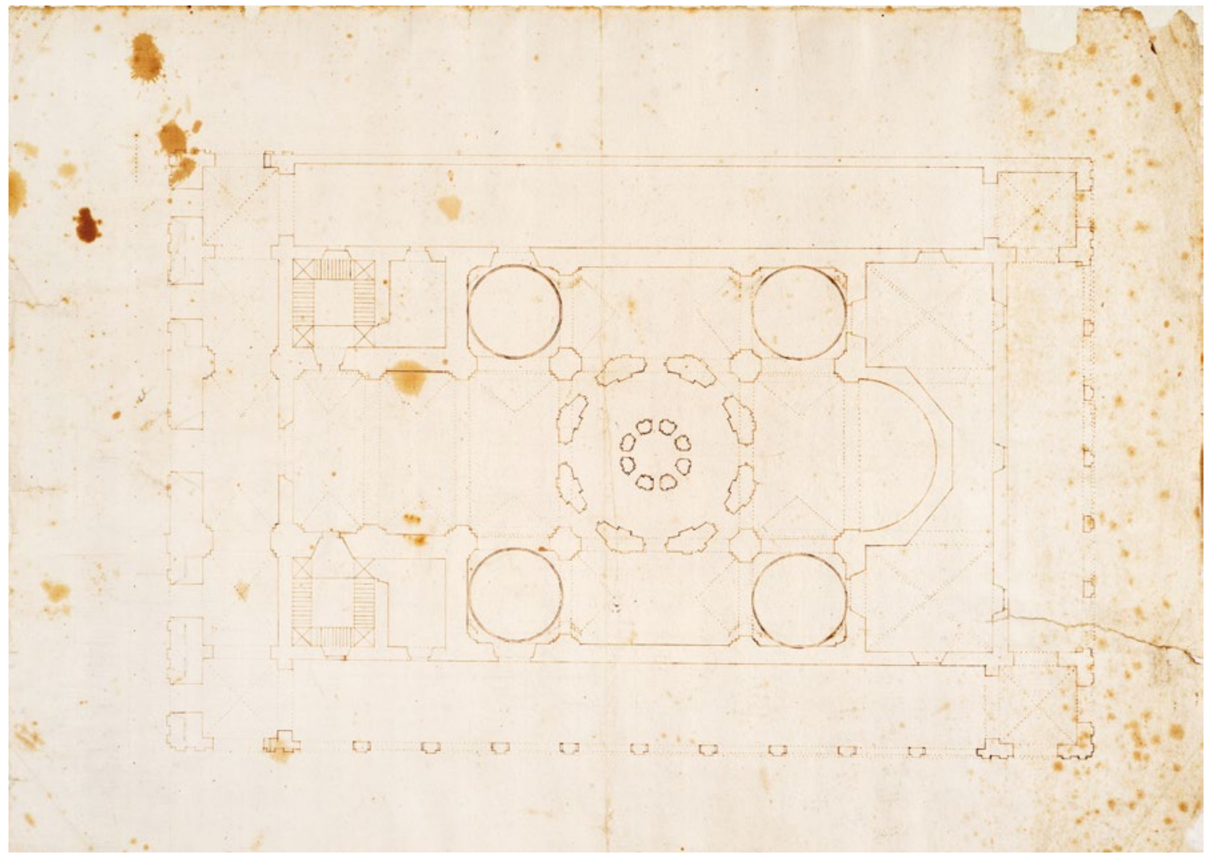
DIMENSIONES: 40 x 56 cm. Escala gráfica de 40 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Escala de 40 Pies de Castilla // Dn. Juan Lorenzo Catalán, Maro. Architecto / de Reaes. Obras.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 69.



Sección para una nueva capilla de San Fermín
FECHA: c. 1760.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: escudo coronado con flor de lis en el centro (Holanda). Grafito, tinta negra, y aguada amarilla con toques de azul. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 45 x 52 cm. Escala gráfica de 100 pies navarros.
INSCRIPCIÓN: *Explicación de este perfil bertical, que denotta el intterior, y esterior,/ Los numeros 1 las salidas de las torres pequeñas=/ 2. el arco de los claustros= / 3. la Sachristtia=/ 4. El alttar maior=/ 5. Las Capillas bajas=/ 6. Cruzero=/ 7. Puertta para salir a la calle contra la Misericordia=/ 8. Puertta para subir al Coro, y al Campanario=/ 9. Attrio, sobre él el coro=/ 10. Benttanas para dar luz al Cuerpo de la Iglesia=/ 11. Benttanas en el Cinborio=/ 12. Benttanas en la lintterna=/ 13. Benttana para la Campana=/ 14. Benttanas en el Chapittel del Relox=/ 15. La planta del Chapittel =/ 16. Texados de la Iglesia=/ 17. Segundas torres para adorno en los quattro esttremos=/ 18. Galeria=/ 19. Inttroduccion para las tribunas de encima de la Sachristtia. // Escala Geometrica de cien pies Navarros.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona, Planos, núm. 62.



Planta para una nueva capilla de San Fermín
FECHA: c. 1760.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uvas con inciales (1754), M. Faguet, Bearn (Francia). Tinta sepia. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 61 x 45 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 63.

Dibujos de alzado y sección para el convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca

La fundación del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca tuvo lugar el 26 de octubre de 1767, bajo el patrocinio de don Ignacio de Arriola y Mazola, natural de Pasajes de San Pedro (Guipúzcoa) y residente en Cuzco (Perú), donde falleció. Sus ejecutores testamentarios fueron su hermana Ana de Arriola y, sobre todo, don Andrés de Loyo. La localización primitiva estuvo en Pasajes de San Pedro (Guipúzcoa), en un primer intento fundacional. El complejo conventual de Lesaca se levantó entre 1767 y 1770 con trazas del hermano fray José de San Juan de la Cruz. La iglesia se inauguró el 15 de octubre de 1770. Sus edificios e iglesia sufrieron en la Francesada destrozos irreparables, como la destrucción de sus retablos. En 1981, las religiosas se trasladaron a un nuevo convento de la localidad de Lizaso, en el Valle de la Ulzama y el año 2013 se fusionó con la comunidad de Calahorra.

Como es sabido, las distintas órdenes contaron en sus ramas masculinas con tracistas, siendo los más activos e importantes en estas tierras los carmelitas descalzos que trabajaron en los monasterios femeninos. En cuanto a los complejos conventuales de las carmelitas descalzas, hay que considerar todo aquello que desde el principio se estipuló para los conventos de la orden y que recogimos hace años para el caso navarro, así como la importancia de los tracistas de la misma. Recordemos que en el capítulo de la Orden de 1604 se determinó que «*nuestros monasterios, nuestros templos no sean magníficos*» en un contexto de la primera Contrarreforma, antes de que el concepto aristotélico de la magnificencia se desarrollase con amplitud en la fase apoteósica del Barroco. Todavía en fechas tan tardías como 1786 se determina en la Regla carmelitana que «*No se fabricarán con primores de arquitectura los conventos de nuestras religiosas, a excepción de la iglesia, edificándose conforme a las plantas que hicieren los arquitectos de nuestra Orden y no de otra manera. En los edificios se atenderá a la necesidad y se excusará la superfluidad. Las paredes se harán lo más fuertes que fuere posible, y la cerca deberá ser tan alta, que tenga a lo menos diecinueve o veinte pies desde la superficie de la tierra. Serán las huertas capaces, de manera que haya en ellas espacio para hacer ermitas en que las monjas se puedan retirar y tener oración a ejemplo de los Santos Padres. No se fabricarán las ermitas arrimadas a la cerca, y ninguna ventana de las del convento tendrá vistas a la calle, sino a lo interior de la clausura, y a todas las que dieren a la huerta se les pondrán rejas*» (*Regla y Constituciones de las Religiosas Carmelitas Descalzas de la Orden de la Gloriosísima Virgen María del Monte Carmelo, confirmadas por Nuestro SS. P. Pío VI en 12 de marzo de 1786*, Madrid, José Doblado, 1787).

Se conservan todos los planos del edificio rubricados por el citado tracista en el archivo de la comunidad y han sido estudiados y referenciados por diferentes autores, especialmente por M. J. Tarifa. En total son cinco elaborados dibujos. En el primero se muestra la primera planta del edificio con la iglesia, claustros, patio, sacristía, casa del capellán, portería y otras dependencias, como locutorios, enfermería con sus celdas, cocina y refectorio. El segundo muestra la segunda planta con las celdas, claustro y patio, el calefactorio y los excusados. El tercero es una sección longitudinal del convento desde la puerta de la huerta, pasando por el patio, claustro e iglesia. El cuarto, muestra el alzado y corte interior de la iglesia y el quinto se dedica al alzado exterior del convento con la fachada de la iglesia.

De la fábrica propiamente dicha se ocuparon Manuel de Olóriz y Manuel Antonio Olasagarre, ambos canteros de Pamplona, junto a los albañiles de Lesaca Juan José de Amestoy y Pedro Martín de Tapia. La iglesia se adapta perfectamente a una cruz latina con el pórtico a los pies. Lo más interesante, por haberse conservado el plano original del conjunto conventual, es la inserción del templo en el complejo, junto a numerosas dependencias para la vida comunitaria. Un proceso de 1773, conservado en el Archivo General de Navarra, contiene datos inéditos de todo tipo, gastos pormenorizados de madera empleada (1.263 árboles), acarreo de materiales, serrar y desbastar los troncos, gastos de tejas, ladrillos, mampostería, herrajes, sillería, andamiaje y materiales de todo tipo. Además, aporta noticias de la consulta sobre distintos aspectos al tracista jubilado de los carmelitas descalzos, fray José de los Santos (1697-1769).

[Ricardo Fernández Gracia]

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 335-339 y *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 335-339.

Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R., «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden», *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, Grafinasa, 1982, pp. 183-230.

García Gainza, M.ª C., «El convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1973, pp. 333-344.

Tarifa Castilla, M. J., «Arquitectura para un carisma. Carmelitas Descalzos y tracistas de la orden en España», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. IV, núm. 2, 2016, pp. 67-87.

Fernández Gracia, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 28-292 y 241-244.





Dos alzados del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca

FECHA: 1767.

AUTOR: fray José de San Juan de la Cruz (1714-1794).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada gris y rosácea. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 44 x 27 cm. Escala gráfica de 150 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: Alzado: *Escala de pies de Castilla. Lesaca y Nobiembre 28 de 1767 fr. Joseph de Sn Jun de la Cruz // Alzado exterior de la linia del medio día, con la elevazion de ventanas, cerca de la huerta, Atrio, fachada, Crucero y media naranja.*

Sección: *Escala de pies de Castilla. Lesaca y noviembre 28 de 1767 fr. Joseph de Sn Jun de la Cruz // Alzado y Corte Ynterior que divide la obra, desde las letras A.E.C. que están demostradas en los extremos de las linias de la primera y segunda planta, con las elevaciones / de Puertas, ventanas, suelos y armaduras de tejados, con la demostración de la Capilla maior, Cruzero, media naranja, Sacristía y Oratorio, Claustro y Corredor.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Carmelitas Descalzas de Lesaca. (Actualmente en las Carmelitas Descalzas de Calahorra).

Proyecto para la torre y púlpito de la parroquia del Rosario de Sartaguda

A mediados del siglo XVIII, la amenaza de ruina de la parroquia del Rosario de Sartaguda obligó a la construcción de un nuevo templo, para lo cual entregó traza y condicionado el maestro de obras Vicente de Arizu. Ejecutadas las obras hasta la línea de cornisa, la falta de medios económicos supuso su interrupción durante 25 años, quedando pendiente el abovedamiento del templo y el cuerpo de campanas de la torre.

El 11 de abril de 1766 se obtenía licencia para concluir las obras de cubiertas y torre, siendo de nuevo Vicente de Arizu el responsable del proyecto que entregó en 1769. Vicente de Arizu (Pamplona, 1722-Tafalla, 1790) es uno de los artífices más relevantes de la arquitectura navarra del siglo XVIII, tanto por su labor práctica como por su capacidad intelectual, puesta de manifiesto en un tratado manuscrito que compuso para su uso personal en 1778. Es un compendio enciclopédico sin aparente orden interno en el que tienen cabida todos los conocimientos y experiencias del autor, sistematizados en cuatro apartados: arquitectura, matemáticas y geometría, cuya principal fuente es el *Compendio Mathematico* de Tomás Vicente Tosca, junto a Euclides, Vignola, Palladio, Juan de Torija y Teodoro Ardemans; borradores de edificios de Roma y París, copiados de libros de viajes y guías antiguas; apuntes de edificios en sus viajes a Zaragoza (1757) y a Madrid (1760), con protagonismo para el monasterio de El Escorial y la arquitectura efímera levantada con motivo de la entrada de Carlos III; y sus diseños para diversas empresas arquitectónicas en Navarra, como la casa consistorial y la fachada de la catedral de Pamplona.

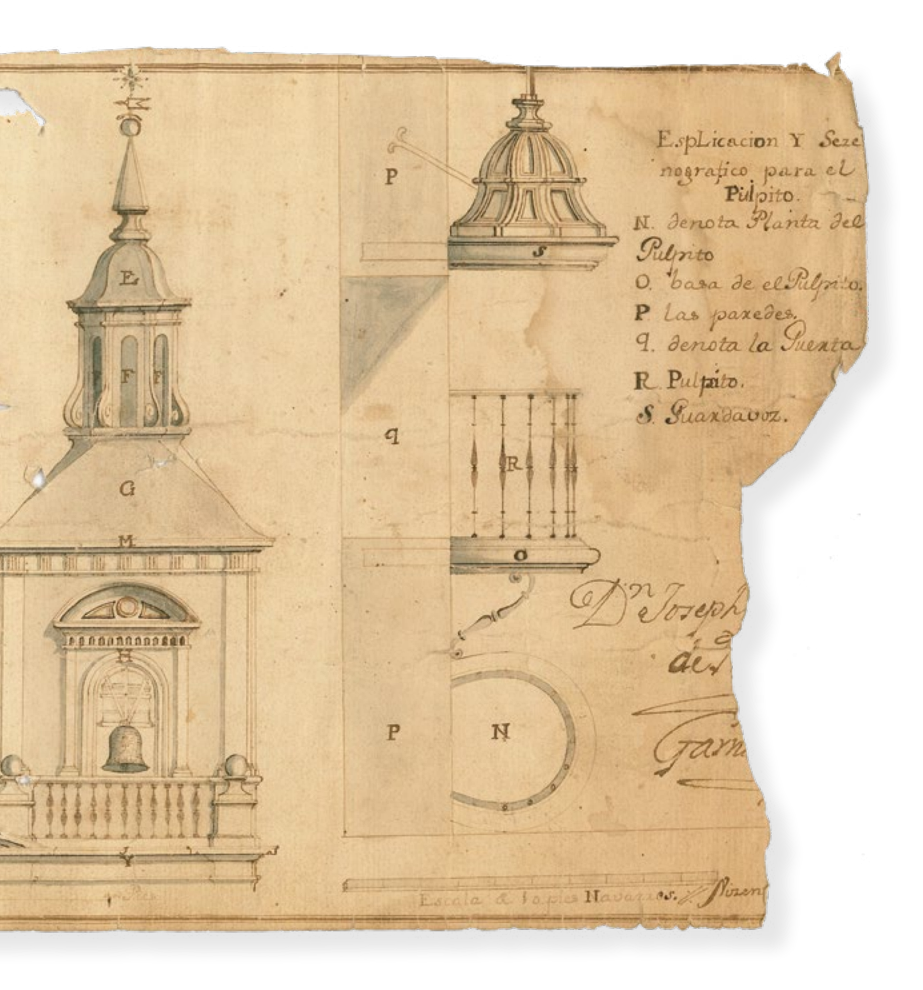
La experiencia adquirida por Arizu en sus viajes dejará huella en la mayoría de sus proyectos posteriores, como pone de manifiesto la traza de Sartaguda. En la misma representa la planta y alzados del cuerpo de campanas de la torre y del púlpito, con letras mayúsculas que remiten a sus respectivas leyendas explicativas, donde el empleo de las expresiones «Plantas Ygnograficas» y «Perfiles Ortograficos» (de uso reiterado por Tosca) evidencia su cultura arquitectónica. En el caso del cuerpo de campanas, de planta cuadrada y escalera interior en la que detalla sus peldaños, este se eleva en un extremo de su fachada principal, por encima de la cornisa del templo. Consta de un basamento con una balaustrada y pirámides con bolas, sobre el que se levanta el cuerpo articulado en cada frente por pilastras laterales con un vano central para alojar la campana «MARIA», enmarcado por pilastras y coronado por un frontón curvo. Por encima corre un friso de triglifos y metopas que da paso a un chapitel emplomado de tres cuerpos, compuesto por un faldón troncopiramidal de planta cuadrada con esquinas achaflanadas, una linterna octogonal con arcos de medio punto enmarcados por fajas con aletones y cupulín acampanado (diseño que adopta igualmente el guardavoz del púlpito) y una aguja sobre plinto moldurado rematada por bola, veleta y cruz en forma de rosa de los vientos. No falta el detalle de la cazoleta de hierro soldada a la barra de la cruz sobre la bola, para evitar la entrada de agua en el armazón.

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2286, núm. 5.

AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 456-457.

AZANZA LÓPEZ, J. J., «El Manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 9-10, 1997-1998, pp. 231-256.

GARCÍA GAINZA, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, II**. Merindad de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983, pp. 473-474.



Trazas de la torre y púlpito de la parroquia del Rosario de Sartaguda

FECHA: 1769.

AUTOR: Vicente de Arizu (1722-1790).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Mano alzada, escuadra y compás.

DIMENSIONES: 22 x 41 cm. Escala gráfica de 40 pies de Navarra (torre). Escala gráfica de 10 pies de Navarra (púlpito).

INSCRIPCIÓN: *Esplicacion de las Plantas/ Ygnograficas presentes / A. denota el ojo de las esca/leras para subir a la tor/re por donde ande bajar/ las pesas de el Relox. / B. Mazizos de la torre / C. los claros de las 4 bent^{s}, / D. telar o armazon de Ma/dera para formar, y plan/tar la Linterna. / Esplicacion de los Perfi/les Ortograficos present^{s}, / E. Denota el faldón de la/linterna / F. las bentanas zerradas / G. Faldon de la torre / Y. Cornissa vieja / J. Cornisa nueva / L. Circulo abierto / M. Cornisas Nuevas // EspLicacion Y Seze/ nografico para el/ Pulpito / N. denota Planta del/Pulpito / O. basa de el Pulpito. / P. las paredes / q. denota la Puerta / R. Pulpito / S. Guardavoz // Dn Joseph (Garcia) / de P(ierola) / Garni(ca es^{no}) / Vicent(e de Arizu)*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2286, núm. 5.

Debemos recordar que, en su periplo madrileño, uno de los elementos que más llamó la atención a Vicente de Arizu fueron los chapiteles, «*todos emplomados desde el faldón, linternas y abujas, y las loberillas, que sirven de adorno*», de manera que tomó apuntes de «*los más airosos de Madrid*». El eco de los modelos madrileños está presente en Sartaguda, tanto en el faldón de esquinas achaflanadas (Cárcel de Corte) como en la linterna y cupulín campaniforme (chapitel principal de la iglesia de San Cayetano, cimborrio de la capilla de San Isidro, chapitel del convento de las Salesas Reales). Y se aprecia en otros proyectos irrealizados de Arizu (parroquia de Mendigorría, fachada de la catedral de Pamplona).

El 27 de junio de 1769 se celebró el remate de las obras con arreglo a la traza y condiciones de Arizu, siendo adjudicadas en 1.035 pesos a José Peñalba, maestro albañil vecino de Peralta, quien debía finalizarlas para Pascua de Navidad de 1770. Peñalba introdujo ciertas modificaciones en el proyecto original encaminadas a dotar de mayor altura al cuerpo de campanas, lo cual significó, por una parte, la supervisión de Vicente de Arizu a través de diversos memoriales firmados en Tafalla en 1771 y 1772; y, por otra, el retraso en la conclusión de la fábrica, cuya tasación llevó a cabo el 17 de febrero de 1772 Manuel de Larrondo, veedor de obras de cantería del obispado, estimando su precio en 7.435 reales.

[José Javier Azanza López]

Proyecto de nueva planta para la basílica y casa de San Jorge de Pamplona

Los orígenes históricos de la ermita de San Jorge de Pamplona se remontan al siglo XIV (en 1325 los vecinos del burgo de San Cernin emiten voto público y colectivo de procesionar en honor de san Jorge por haberles librado de la langosta), si bien las primeras noticias relacionadas con el edificio datan de mediados del XVI, en relación con diversos arreglos realizados en su arquitectura. Quedaba emplazada extramuros de la ciudad, en las proximidades de la estación del Norte cerca del río Arga, en una zona de huertas que rodeaba el templo hasta el que acudían en procesión los pamploneses el día del santo como muestra de su devoción, encabezados por el regimiento de la ciudad que ostentaba su patronato, y acompañados del cabildo de la catedral y de los cabildos parroquiales y conventuales.

Pese a las sucesivas reparaciones de que fue objeto, en la segunda mitad del siglo XVIII la ermita amenazaba ruina debido a su antigüedad, según constataba en su visita pastoral de 1769-1770 el obispo Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari, por lo que manifestaba al regimiento la necesidad de ponerla con la correspondiente decencia y perfección.

Atendiendo la indicación del obispo, el concejo pamplonés encargó el reconocimiento del edificio y diseño de planos de la nueva ermita a los maestros Manuel de Olóriz y Juan Miguel de Goyeneta, ambos estrechamente vinculados a la arquitectura pamplonesa de este período mediante el desempeño de cargos relevantes e intervención en proyectos tan señeros como el Palacio Episcopal, la Casa de la Ciudad y la fachada catedralicia, así como en labores en la ciudadela y recinto amurallado y en obras públicas para el saneamiento de la capital. En 1770 firmaron los planos y condicionado de la nueva basílica y casa de San Jorge, compuestos por tres trazas con plantas y perfiles en los que letras y números remiten a una leyenda explicativa que identifica las distintas estancias.

La nueva basílica mostraba en planta una nave rectangular de cuatro tramos y cabecera poligonal, con el coro dispuesto a los pies, y la sacristía, una estancia rectangular, abierta al presbiterio por el lado norte. Sobre los tramos se elevaba una bóveda de lunetos que en la cabecera se ajustaba a su disposición poligonal, en tanto que en la sacristía era de arista. El púlpito se levantaba en el tramo inmediato a la cabecera. La fachada principal quedaba a los pies del templo, y en ella se abrían la puerta de medio punto de acceso al interior y una ventana circular para iluminación del coro, rematando el conjunto una cubierta a doble vertiente sobre la que se disponía una pirámide con bola con su cruz y veleta.

Pero los planos contemplaban también la ejecución de una casa de campo para la ciudad, dado que a la función religiosa del edificio se unía la cívico-festiva, al servir como lugar de reunión de los regidores en su inspección de las actividades del entorno de la ciudad, tales como la visita de la uva y la revisión de las riberas del Arga, sus molinos e instalaciones hidráulicas y la pesca, así como los caminos y sendas que discurrían junto al cauce del río. Coincidiendo con estas labores se celebraba un día festivo con refresco y capea de reses bravas para disfrute del municipio y los asistentes. De ahí la presencia de un conjunto de estancias como zaguán, recibidor y antesala, sala principal y sala de retiro, cocina con chimenea, despensa y carbonera, y otra serie de dependencias a las que daban luz ventanas y balcones, destacando el balcón corrido que asomaba a la plaza que actuaba como espacio urbano articulador del conjunto. No faltaban tampoco las cuadras y corrales cubiertos para el ganado.

Los propios Goyeneta y Olóriz se adjudicaron las obras por 19.400 reales y con una fecha de entrega fijada para el 15 de agosto de 1770. En abril dieron principio los trabajos, que se extendieron por más tiempo del inicialmente previsto y no concluyeron hasta el 14 de octubre de 1771, fecha de la solemne bendición del nuevo templo. Todavía al año siguiente se efectuaron obras menores de carpintería y cerrajería en el edificio, cuyo reconocimiento correspondió a los maestros Simón de Larrondo e Ignacio Galdeano. Poco tiempo permanecería en pie, pues el ayuntamiento, pese a las intensas gestiones en Pamplona y Madrid por evitarlo, se vio obligado a demolerlo en junio de 1795 por una real orden de derribo de los barrios extramurales a causa de la Guerra de la Convención, temiendo que pudiese ser utilizado como base por los invasores franceses.

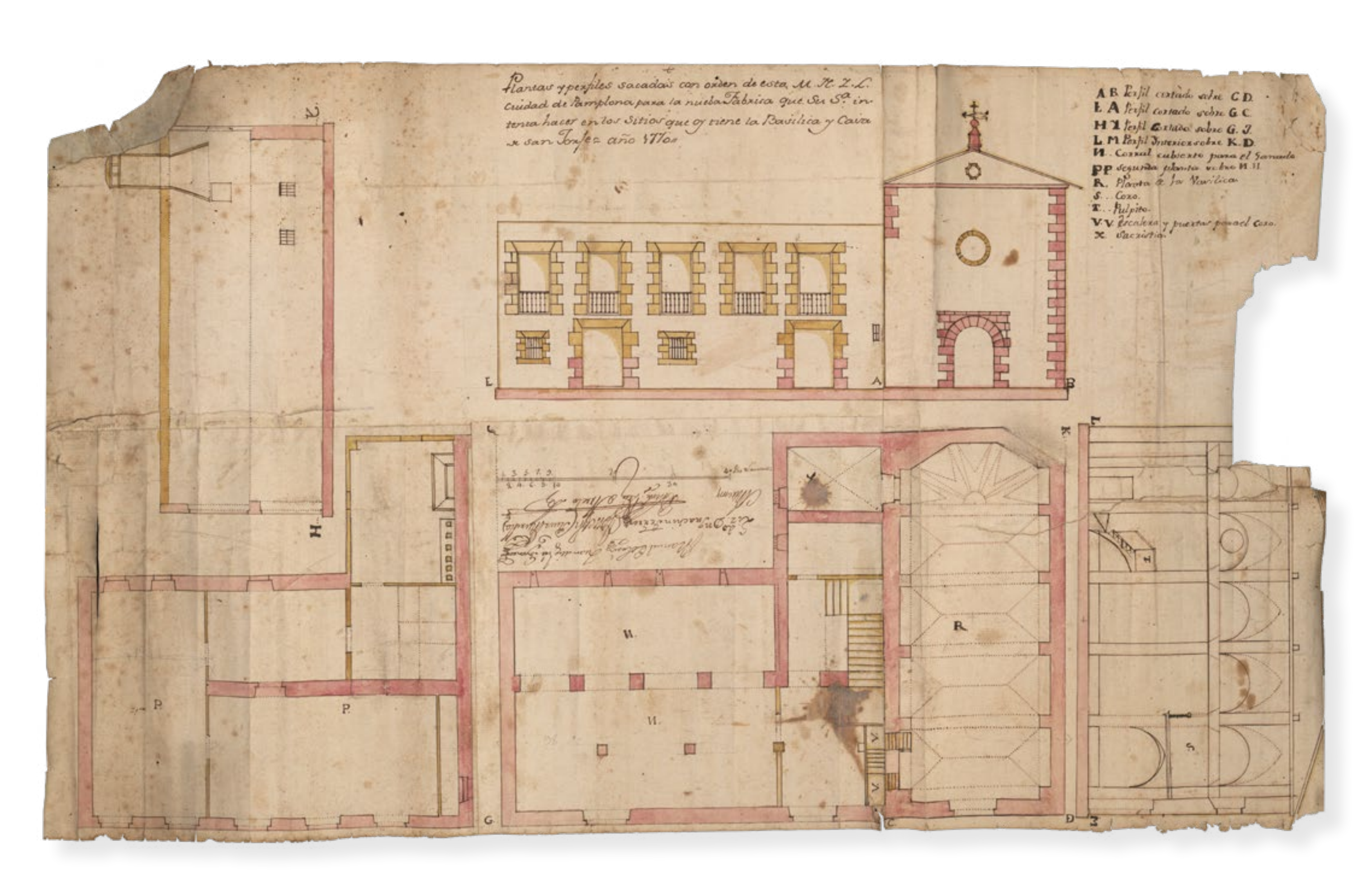
[José Javier Azanza López]

Briquet, C. M., *Les filigranes. Dictionnaire Historique des marques su papier, Tome Deuxième. Ci-K*, Paris, Alphonse Picard & Fils, 1907, pp. 395-397, núms. 7207 y 7210-7214.

Caspistegui, F. J., *Cincuenta años de la parroquia de San Jorge (y cinco siglos de ermita y procesión)*, Pamplona, Lamiñarra, 2018, pp. 88-98.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, V***. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997, p. 117.

Jimeno Jurío, J. M., *Toponimia navarra. VIII, Cuenca de Pamplona*, Pamplona/Iruña, Pamiela, 2006, p. 292.



Planta y perfil para la nueva basílica y casa de San Jorge de Pamplona

FECHA: 1770.

AUTOR: Manuel de Olóriz (1708-c. 1780) y Juan Miguel de Goyeneta (1703-1772).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigranas: Flor de lis inscrita en el centro de un escudo coronado y con monograma inferior en forma de 4 (filigrana holandesa o francesa, procedente de Alsacia o Lorena) / Letras mayúsculas: & CIB. Tinta marrón y aguada amarilla y roja. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 39,8 x 67,5 cm. Escala gráfica de 40 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Plantas y perfiles sacadas con orden de esta M. N. Y. L. / ciudad de Pamplona para la nueba Fabrica que Su Sª in-/ tenta hacer en los Sitios que oy tiene la Basilica y Casa / de san Jorge = año 1770 // A. B. Perfil cortado sobre C. D. / F. A. Perfil cortado sobre G. C. / H. Y. Perfil cortado sobre G. J. / L. M. Perfil Ynterior sobre K. D. / N. Corral cubierto para el ganado. / P. P. segunda planta sobre N. / R. Planta de la Vasilica. / S. Coro. / T. Púlpito. / V. V. escalera y puertas para el coro. / X. Sacristia. // Manuel Oloriz Juan Migl de Goyeneta / Lizdo Dn Juachin Ferrer Joseph Ruiz Munilla / Ante my Balentn Perez de Urrrelo.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 106.

Reformas de las ermitas pamplonesas en la segunda mitad del siglo XVIII

En el siglo XVIII, la basílica de la Expectación de Nuestra Señora de Pamplona, conocida popularmente como ermita de la Virgen de la O, presentaba un notable deterioro y era muy reducida, por lo que los fieles se veían obligados a oír misa desde la calle. Una primera reforma en tiempos del obispo Melchor Ángel Gutiérrez Vallejo no fue suficiente, así que el obispo Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari ordenó nuevamente su remodelación por mandato de 2 de febrero de 1770.

El encargado de facilitar traza y condicionado fue Simón de Larrondo, maestro de obras vecino de Pamplona, cuya intervención se documenta en numerosas obras de arquitectura religiosa y doméstica emprendidas en territorio navarro en este período. Su diseño mostraba las distintas dependencias que se organizaban en torno a la capilla dedicada a la Madre de Dios, que actuaba como elemento vertebrador del conjunto. Esta, marcada con el número 3 en el plano, era de nave única rectangular finalizada en un ábside semicircular. A un lado quedaba la sacristía, y al otro una dependencia para el servicio de la capilla. La sección que acompañaba a la planta mostraba la ventana de la capilla y la puerta de ingreso a la sacristía.

Mas a la función religiosa se sumaba en este caso la caritativo-asistencial, por cuanto la ermita de la O era también hospital y lugar de refugio para los pobres de la ciudad, por lo que gran parte del proyecto de Larrondo estaba encaminado a satisfacer tal necesidad. De ahí la presencia del zaguán para el paso del hospitalero y de los pobres, así como de los cuartos de acogida en los que quedaba marcada la división por sexos al diferenciarse entre una estancia para los hombres y dos dependencias en ángulo recto para las mujeres. No faltaba tampoco el detalle del pozo adosado a uno de los costados de la ermita. El plano de Larrondo tiene también gran interés para la arquitectura y el urbanismo de la ciudad, dado que recoge el espacio circundante con las calles, casas y huertas de alrededor, especificando en cada caso el nombre de sus propietarios. Puede comprobarse así la presencia de solares estrechos y alargados en manzanas irregulares que caracterizaba el callejero pamplonés y que desde la calle Santuandia llegaban hasta la muralla. Debe hacerse asimismo una referencia a la filigrana francesa del papel, procedente de alguno de los centros de la Cuenca Baja del Loira, cercana a ejemplos de Poitiers.

Las obras dieron comienzo poco después, merced a la generosa cesión de terrenos del ayuntamiento. Tras la desamortización se produjo el abandono y deterioro de la casa y basílica, que ya a mediados del siglo XIX se encontraba en estado ruinoso, por lo que a finales de la centuria tuvo lugar un intento de reconstrucción y ampliación conforme al proyecto de Julián Arteaga, que finalmente no prosperó por falta de espacio.

En el caso de la basílica y casa de San Martín, perteneciente a la cofradía del Santísimo Sacramento y San Martín de Tours fundada en 1317 por el obispo de Pamplona Arnaldo de Barbazán, se conserva un alzado de la fachada exterior firmado por Esteban de Múzquiz, que fue veedor eclesiástico de obras de cantería e intervino en numerosas obras en Pamplona en este período. Muestra el sencillo frontispicio de la basílica y casa asomado a la calle Calderería, reforzado en la parte inferior con tres hileras de sillería. En la basílica se suceden en altura una sencilla puerta de ingreso de medio punto con dovelas de sillar, en el nivel inferior; la hornacina para la imagen del santo, enmarcada por dos claraboyas que iluminan el espacio interior a la altura del coro, en el intermedio; y la hornacina para el relieve de la Custodia, emblema de la cofradía, en el superior, donde se practica un hueco para la campana. Al otro lado del medianil queda la casa también con una puerta de medio punto y una ventana. El dibujo se acompaña de un condicionado de obras centrado en labores de carpintería.

La fachada recogida en el diseño de Esteban de Múzquiz fue sustituida a mediados del siglo XVIII por una nueva conforme al proyecto de Pedro de Aizpún (traza actualmente no localizada). El nuevo frontispicio adoptaba la tipología de fachada-retablo, cuyo dinamismo y lenguaje ornamental con la presencia de la rocalla anunciaban la legada del rococó. No faltaba en ella la presencia de san Martín y de la Custodia, así como de las Cinco Llagas en sendos escudetes. El hecho de que este diseño de Pedro de Aizpún se haya fechado en 1755, permite aventurar la hipótesis de que el de Múzquiz se sitúe en torno a estas fechas.

[José Javier Azanza López]

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, V***. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997, pp. 401-403, 409.

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 619.

Martinena Ruiz, J. J., *La cofradía del Santísimo Sacramento de Pamplona, 1317-2017*, Pamplona, Cofradía del Santísimo Sacramento de Pamplona, 2018, pp. 193-200.

Pérez Ollo, F., *Ermitas de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1983, p. 195.



TÍTULO: Plano de la ermita de la Virgen de la O y dependencias anejas

FECHA: 1770.

AUTOR: Simón de Larrondo (doc. 1758-1806).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigranas: racimo de uva de cuyo tallo surge una flor de lis, y letras mayúsculas y números a los lados (L N... 66) (filigrana francesa, procedente de la Cuenca Baja del Loira) / Letras mayúsculas: MFUEE / BLR. Tinta marrón y aguada azul. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 58,5 x 44,8 cm. Escala gráfica de cincuenta pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Esplicacion deste plan, y perfiles por los numeros siguientes. / 1. Puerta de la huerta de los descalzos. / 2. Zaguan, y escalera para los caseros / 3. Capilla de la Madre de Dios. / 4. Quarto para las cosas / de la Capilla. / 5. Sacristia. / 6. Puerta, y zaguán / para el hospitalero, y paso de los pobres / 7. Puerta para entrar / los pobres a la quadra / 8. Quadra de ombres / 9. puerta para entrar / las mujeres separados / de los ombres. / 10 y 10. Quadras de mujeres. / 11. Escalera para la habi / tación del ospitalero. / 12. Ventana de la capilla / 13. Puerta de la sacristia. / 14. Puerta del quarto de / bajo de la escalera. / 15 y 16. Suelos de la casa. / 17 el pozo queda en ser. / Todo lo sonbreado de color / dorado denota la fabrica / nueba. / El color azul los sitios / y lo que a de quedar en ser // Casa de San / testeban // Casa de los ca / nonigos de la Catedral // Subida del portal // Cas^a de los lin / piacalles // Plazuela // Sitio de Manuel de Oloriz // Huerta de los descalzos // Calle para las Pellejeria descalzos y San Lorenzo // Casa // Casa del Cruzero // Calle para las recoletas // Casa de la esquina // Simon de Larrondo.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 105.



Plano de la fachada de la basílica de San Martín y hospital de la calle Calderería de Pamplona

FECHA: Mediados del siglo XVIII.

AUTOR: Esteban de Múzquiz (doc. 1744-1770).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada gris, roja y verde. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 34,5 x 24,5 cm. Escala gráfica de 47 pies y medio.

INSCRIPCIÓN: *en el 1 la Custodia / en el 2 S^n Martín / en el 3 Claraboias / en el 4 Puerta de la Basíllica / en el 5 Puerta de la Casa // Entre lo Punteado y el made / ro es la fachada de la Casa / q queda en ser // Zenoz // Esteban de Muzquiz.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 559.

Diseño para el encajonado de la parroquia de San Miguel de Leiza

Diseño para el encajonado de la parroquia de Leiza
FECHA: 1773.
AUTOR: Juan Francisco Arruarte.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana tres círculos con sendos grifos / I GASSOT BEARN. Tinta marrón y aguada grisácea. Regla.
DIMENSIONES: Alto por ancho, en cm. 44,8 x 30,5 cm. Escala gráfica de 90 pies.
LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/ 2318, núm. 1.

La costumbre de inhumar los cuerpos por parte de los cristianos data de los primeros siglos de nuestra era, cuando optaron por el entierro de los cuerpos, frente a la costumbre de cremación de los romanos. Al principio, lo hicieron en los jardines de las casas de determinados fieles, posteriormente, en las catacumbas y, más tarde, en sepulcros pétreos. Durante la Edad Media, se extendió la creencia de que los cuerpos de los sepultados dentro de las iglesias se beneficiaban más de los oficios litúrgicos que se celebraban en ellas y, por tanto, alcanzaban antes el perdón divino. Es por ello por lo que las tumbas más cercanas al altar tenían más valor que las que estaban más alejadas.

Las Partidas de Alfonso X el Sabio establecían en Castilla qué personas se podían enterrar en las iglesias: «*reyes e las reynas y sus fijos, et los obispos e los abades, e los priores e los maestros e los comendadores que son perlados de las eglesias conventuales, e los ricos ommes e los otros ommes onrados que fiziessen eglesias de nueuo o monesterios e scogiessen en ellos sus sepulturas; et todo otro omme quier fuesse clérigo o lego, que lo metiesen por sanidat de buena vida e de buenas obras*». Los interiores de las parroquias poseyeron secularmente su plan de sepulturas familiares o encajonado que, en algunos casos, se conservan y en otros conocemos por diseños dibujados. Otros cementerios, ubicados en los atrios o junto a los templos, nos han legado interesantes estelas funerarias.

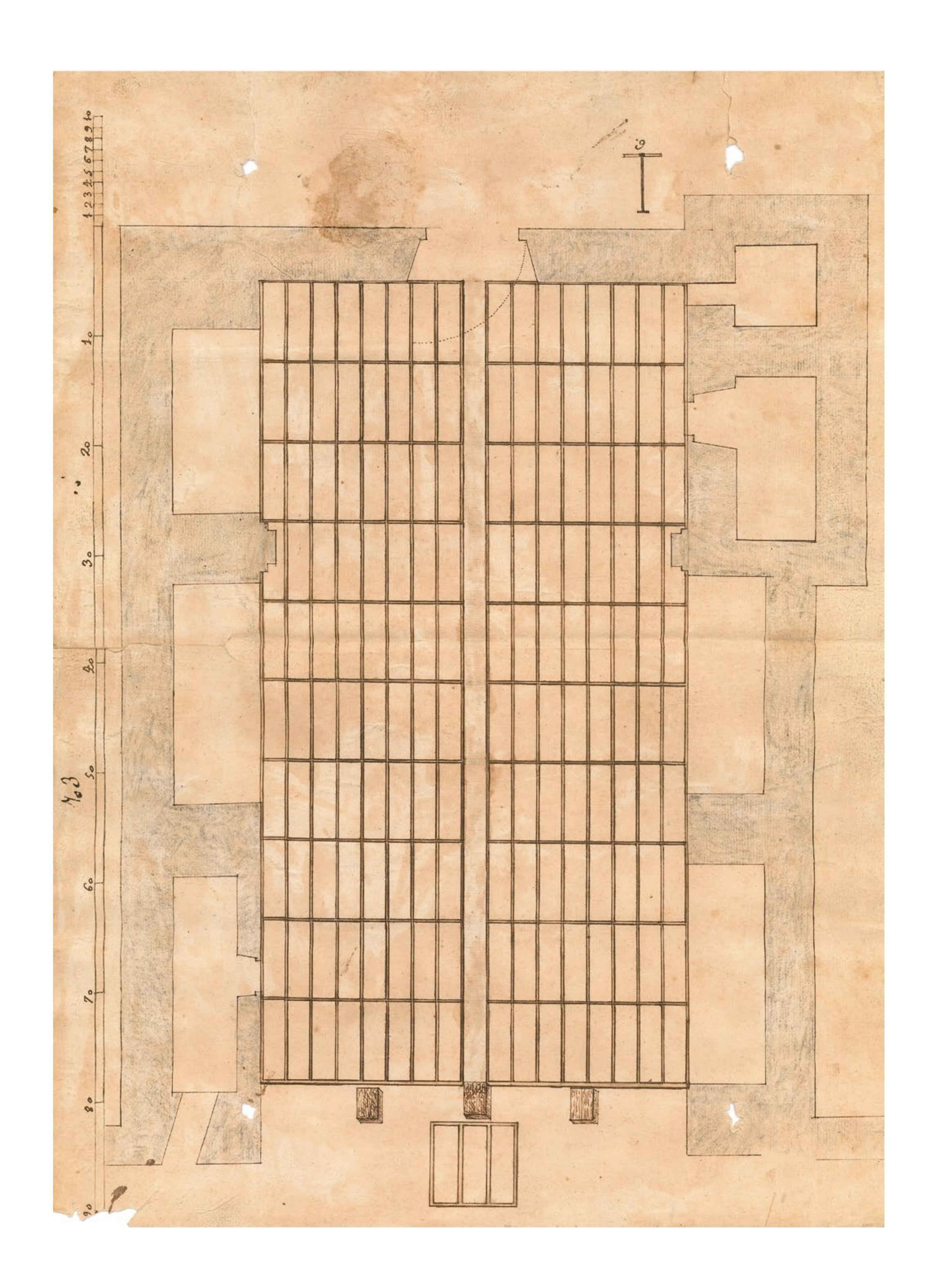
La documentación del encajonado de Leiza (1773) resulta muy interesante, no sólo por haber conservado su diseño, sino por las ideas que contiene en torno a la salubridad. En el condicionado se exigía que las fosas se abrirían como puertas, por la comodidad de los fieles y por la simetría con el templo «*nuevo y hermoso, porque si parece mal a la vista vestido un hombre bellamente en el cuerpo y en los bajos feamente, también parecerá feamente entrar en un templo hermoso y que en su entrada ofenda a la vista su pavimento*». En cuanto al segundo argumento, centrado en la salud, afirma: «*que tanto importa, pues viendo lo perjudicial que es a ella el respirar el aire corrupto que necesariamente ha de estar en la iglesia, exhalándose vapores malignos de las aberturas de los sepulcros, algunas naciones del Norte, amantes de su salud, han tomado la conducta de enterrar los cuerpos muertos a mucha distancia de la iglesia, haciendo un lugar propio para ello. Por lo cual parece que será acertada conducta hacer dichas sepulturas cerradas con marcos, que será elegir un medio que se acerque a la conservación de la salud que es la prenda más amable que tenemos en lo temporal en este mundo*». El condicionado exige que las sepulturas tuviesen sus marcos ajustados y previene sobre la necesidad de hacer una rendija con su tapón, para introducir en la misma un hierro o llave para abrir la cubierta de la fosa.

El citado plan lo firmaron don Martín Fermín de Zabaleta y Francisco de Astibia el 22 de enero de 1773 y, cuando la obra estuvo finalizada, la reconoció en agosto de 1778 Miguel Antonio Olasagarre, haciendo constar que había corrido su ejecución por parte de Juan Francisco de Arruarte.

Por su interés y dotación de sepulturas, mencionaremos el encajonado de madera de San Saturnino de Pamplona, que fue realizado en 1756 por Miguel Antonio Olasagarre y José Antonio Huici, dándolo por bueno Juan Antonio Andrés. Un plano del templo, conservado en el archivo parroquial y fechado en 1796, contiene la relación de todas las sepulturas numeradas por filas. La sepultura podía ser con derecho exclusivo a una persona, extensivo o no a sus descendientes. Esto último quedaba en manos de la obrería, especie de Junta Parroquial con amplísimos poderes. Los poseedores tenían obligación de llevar el día de Todos los Santos un robo de trigo y un hacha de cera, que tras estar allí aquella fiesta y la del día siguiente de las Ánimas, quedaban para la parroquia. Algunas personas dejaban esa carga a sus herederos y su cumplimiento era obligatorio para continuar con el derecho a la sepultura. Otros preferían dotar la sepultura con 50 ducados y entonces era la obrería la que corría con la colocación del trigo y el hacha, respetando la exclusividad. Las que ostentan la letra D en el plano indican que estaban dotadas y en las que figura DD, quiere decir que estaban doblemente dotadas.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/ 2318, núm. 1.
Albizu y Sáinz de Murieta, J., *San Cernin. Reseña histórico artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona, Editorial Aramburu, 1930 pp. 113-129.
Fernández Gracia, R., «Testimonios gráficos de la religiosidad de antaño en el día de Difuntos», *Diario de Navarra*, 1 de noviembre de 2022, pp. 48-49.



Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

La sustitución de la fachada románica de la catedral fue un anhelo del cabildo durante la segunda mitad del siglo XVIII. El impulso definitivo lo dio un donativo efectuado por Juan Miguel de Echenique, arcediano de la Tabla, en febrero de 1782. Los capitulares encargaron un diseño a Santos Ángel de Ochandátegui, que presentó dos alternativas, a las que se sumaron tres planos remitidos por otros arquitectos noticiosos del proyecto. De éstos, se sabe que uno fue trazado por un arquitecto guipuzcoano y otro por un maestro de Pamplona. Los canónigos, incapaces de valorar una empresa de tales dimensiones, remitieron todos los diseños a la Academia de San Fernando, donde sucumbirían a su forma de concebir el arte, «*por contenerse en todos notables defectos de Arquitectura*».

El archivo catedralicio conserva, además del proyecto definitivo de Ventura Rodríguez, cuatro trazas con las firmas de Juan Lorenzo Catalán, José Sánchez Salvador, Francisco Ugartemendía y «*un aficionado*». Todas se han venido vinculando con el proceso de examen por la Academia en 1782, aunque en realidad sólo una se podría identificar claramente con lo mencionado por la documentación: la del arquitecto guipuzcoano Ugartemendía.

La existencia de otro diseño más, realizado por Vicente de Arizu en 1766, hace patente que ya entonces habían comenzado las medidas encaminadas a sustituir el frontispicio, posiblemente porque se conocieran las intenciones del obispo Miranda y Argáiz, fallecido en 1767, de legar la mayor parte de sus bienes a esta idea. Arizu anotó junto al dibujo: «*Borrador (...) para el frontis de la catedral de Pamplona, cuando decían que se había de dar a oposición, año de 1766*», lo que apuntaría a la convocatoria de un concurso, del cual no se tienen más datos.

La traza de Arizu está incluida en un tratado de arquitectura que compuso para su uso personal. La realizó en 1785 intentando recordar un original, que al parecer le habían robado: «*los principales borradores que hice para (...) la Catedral me los pillaron con otros varios, y para memoria hice estos el año de 1785*». La fecha de ese original, si nos atenemos a la confusa inscripción que acompaña al dibujo, sería 1766.

Vicente de Arizu (1722-1790) fue un maestro de obras al que se documentan numerosos diseños de trazas, exámenes de proyectos e informes y tasaciones por toda la geografía navarra, prueba de su consideración profesional. Es conocido por su plano del palacio real de Tafalla y, sobre todo, por su tratado de arquitectura, elaborado en 1778, en el que años después incluiría su propuesta de fachada para la seo pamplonesa. Este manuscrito, que fue elaborando como entretenimiento en sus tiempos de ocio, ofrece una heterogénea mezcla de conocimientos arquitectónicos y de experiencias personales, entre las que destacan sus viajes a Zaragoza y Madrid, hechos en 1757 y 1760, durante los que aprovechó para dibujar los edificios que más llamaron su atención.

El diseño de Arizu conjuga un hastial inspirado en Vignola con dos airosas torres con chapitel similares a las del barroco madrileño. En efecto, la composición es similar al plan original de Vignola para Il Gesú, que había copiado en su tratadito. La organización viñolesca mediante dobles pilastras aquí parece convertirse en parejas de semicolumna lisa y pilastra acanalada. La utilización de este esquema en las torres gemelas de los flancos unifica e integra la fachada, al igual que los entablamentos y la balaustrada. Los chapiteles, por su parte, presentan la misma estructura que había observado en Madrid y copiado en su tratado. Otra característica es la profusión ornamental, que poco tiene que ver con el rigor y la desnudez del barroco clasicista dominante en el panorama cortesano, a pesar de que Arizu lo conoció, llamó su atención y lo dibujó.

La traza muestra una trama de cuidadas líneas y una gama de suaves grises para el sombreado, más densos y oscuros en los espacios vacíos de vanos y puertas. Sin embargo, los órdenes arquitectónicos y los elementos ornamentales se representan a base de imprecisos bosquejos. La planta tiene el trazo más tosco, diferenciada mediante punteado sobre aguada gris, en la que apenas se distingue el tipo de soporte que articula el muro, ni el quebrado de entrantes y salientes que sí se aprecia en el alzado. Se trata del dibujo de un antiguo diseño guardado en la memoria y para un uso privado, de ahí que carezca de la precisión y claridad que tal vez tuviera el original, si es que llegó a presentarse a la valoración del cabildo.

[Pablo Guijarro Salvador]

Azanza López, J. J., «El manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 9-10, 1997-1998, pp. 231-256.

Fernández Gracia, R., «Barroco», en C. Jusué Simonena (coord.), *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, t. II, 1994, pp. 33-73.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 108-109, 2009, pp. 9-52.



Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

FECHA: 1766, según el original copiado en 1785.

AUTOR: Vicente de Arizu (1722-1790).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: Actualmente no localizado. Escala de 170 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Borrador q^{e} hazia Vizente de Arizu para el / El frontis de La Cathedral de Pamplona, quan- / do decian q^{e}, se havia de dar â hoposicion / Año de 1766. quando, d^{n}, Juan Catalan / hera mrô, de ôbras del Rey. Y me hizo la / onrra de Nombrarme, Su Mag^{d}, por mrô, / de la mesma Ciudad, y castillo / en tiempo del S,^{or} Gaxes. // Tiene de longitud 170 p^{s} Navarros.*

LOCALIZACIÓN: Colección particular. Dentro del manuscrito *Barios tratados y Borradores de Barias Ciencias...*, actualmente no localizado.

Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona
FECHA: c. 1775.
AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: A corazón RIBEROLLE y racimo de uvas. Tinta negra y marrón y aguada gris y amarilla. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 79,5 x 56,4 cm. Escala gráfica de 40 pies de Castilla.
INSCRIPCIÓN: *Proyecto / Primera ynventiba dela fachada / Principal de la Catedral de pamplona; / ydeada Por el Architecto Por Su M. / Dn Juan Lorenzo Catalán // Escala de 40 pies castellanos.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral Pamplona. Dibujos, núm. 32.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 108-109, 2009, pp. 9-52.
Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Universidad de Navarra. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020.
Tarifa Castilla, M. J., «Dos propuestas de diseño del mausoleo del conde de Gages (Juan Lorenzo Catalán, 1760 y Francisco Llobet, 1764) para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en A. Castán Chocarro y C. Lomba Serrano (coord.), *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 441-457.

Juan Lorenzo Catalán fue un maestro de obras reales originario de Cadaqués (Cataluña), que tomó parte en algunos de los proyectos más relevantes emprendidos en la Pamplona del tercer cuarto del siglo xviii. Proporcionó las trazas para el coronamiento de la fachada del ayuntamiento (1756), de un gusto más clasicista que el resto del frontis; la capilla de la Virgen del Camino, elaboradas junto a Francisco de Ibero y Juan Gómez Gil (1757); y la biblioteca capitular de la catedral (levantada a partir 1760). Menos suerte corrieron sus diseños para el sepulcro del virrey conde de Gages (1760) y el retablo mayor de la mencionada capilla de la Virgen del Camino (1766 y 1767), desechados en favor de otras propuestas, o para una nueva capilla de San Fermín junto a la Casa de Misericordia (1759), abandonado cuando la ciudad ganó el pleito contra la iglesia de San Lorenzo tocante al patronato de la capilla del santo. En estos proyectos ya planteó soluciones parecidas a las de su fachada catedralicia, que debió ser concebida en torno a esos años. Si realmente tuvo lugar un concurso de ideas en 1766, es más factible que la propuesta de Catalán se elaborara entonces, puesto que falleció en 1775 y el estilo de su proyecto resulta muy retardatario para 1782.

Efectivamente, su dibujo presenta un lenguaje afín al rococó, con un remate resuelto en contracurvas y una decoración de rocalla y carnosos elementos naturalistas, lejos de las fórmulas de claridad de líneas y desornamentación que la Academia trataba de consolidar en 1782. Recuerda a una de sus propuestas para la capilla de San Fermín, pero interpretada en clave rococó. Como en ésta, el muro responde a una organización tripartita, con triple acceso a través de puertas cobijadas por arcos de medio punto, seguido de un piso de ventanas. En cambio, el alzado se articula por pilastras cajeadas dispuestas sobre potentes zócalos, decoradas con motivos vegetales y esculturas de bulto, muy diferentes a los pares de pilastras lisas del modelo. El entablamento que separa el coronamiento gana en aparatosidad. Sobre él dispone una balaustrada entre grandes volutas, el mismo esquema que había empleado en la mencionada traza de la capilla de San Fermín y en la fachada consistorial de Pamplona. En el ático, con un diseño a modo de amplia peineta de perfil ondulado y planta cóncava, su estilo previo pierde sobriedad a través del movimiento.

El proyecto de Catalán viene a estar compuesto por tres unidades que acaban resultando independientes entre sí: por un lado, el frontis propiamente y, por otro, las torres y los pabellones laterales. Las dos torres, retranqueadas respecto a la fachada, son el elemento más llamativo, debido a la majestuosidad que le confieren sus tres cuerpos decrecientes rematados por chapitel. El predominio del vano sobre el muro, con dos altas y estrechas aberturas de medio punto en cada piso, contribuye a reforzar el efecto de esbeltez, hasta el punto de que tan atrevida verticalidad tiene que ser compensada con la disposición de dos pabellones laterales flanqueando la fachada. El alzado de estos pabellones se articula con pilastras de robustos sillares almohadillados, a juego con los del primer piso de la torre, que sirven para expresar cierta solidez y atenuar la excesiva elevación del conjunto. Estas torres y pabellones muestran un lenguaje muy distinto al rococó del frontis, sin que las balaustradas y los vanos circulares que comparten, terminen por proporcionar un efecto de unidad y armonía.

Catalán dio forma a su idea con un dibujo de línea delgada y minuciosa y un sombreado de poca entidad. Las sombras que emplea apenas sirven para mostrar perspectiva y, a diferencia de otros autores, no son más intensas para mostrar la profundidad en vanos y puertas. En este sentido, en el alzado no se revela con claridad el atrio con triple abovedamiento que, sin embargo, aparece definido con precisión en la planta. Se distinguen hasta quince esculturas de bulto repartidas entre pilastras y remates, y un grupo en el ático de la Asunción-Coronación de la Virgen, todas ellas de trazo inmediato y esquemático.

[Pablo Guijarro Salvador]


Proyecto

Proyectos de fachada para la catedral de Pamplona

José Sánchez Salvador, subteniente del Real Cuerpo de Artillería, elaboró un proyecto con dos versiones, primero firmada como «*un aficionado*» y después con su nombre. Debe tratarse de uno de los numerosos militares que iban rotando por la plaza de Pamplona, que, conocedor de las intenciones de erigir una fachada para la catedral, intentaría probar suerte presentando anónimamente su idea al cabildo. Una vez admitida, y quizá advertido de su envío a la Academia, haría una segunda versión con ligeras modificaciones, a la que dio valor y formalidad con su firma.

Los Sánchez Salvador eran un linaje de ricos propietarios de rebaños trashumantes de Cameros, cuya nobleza y fortuna propició las carreras burocráticas y militares de alguno de sus descendientes, entre los que destacan Estanislao Sánchez Salvador, ministro de la Guerra durante el Trienio Liberal, o Ramón Sánchez Salvador, que era gobernador de la plaza de Pamplona en julio de 1823, cuando estuvo sitiada por los Cien Mil Hijos de San Luis. José Sánchez Salvador nació en Lumbreras (hoy La Rioja) en torno a 1759 y comenzó a servir en el Real Cuerpo de Artillería, como caballero cadete, en 1773. Su hoja de servicios, fechada en 1779, nos habla de su capacidad, aplicación y conocimientos teóricos y prácticos. De su actividad, ha quedado registrado su paso por Pamplona, gracias a estos dibujos, y por La Coruña, donde un personaje homónimo y seguramente militar realizó un plano del puerto en 1785. Además, se ha conservado otro dibujo, probablemente suyo, de un alzado imaginado de la catedral de Jaén, algo que sería una prueba más de su afición a la arquitectura, ya que lo representó en función de la descripción y la reproducción de la planta contenidos en el *Viage de España* de Antonio Ponz (1791).

Esta atracción por la arquitectura debió gestarse en su paso por la Real Academia de Artillería de Segovia, abierta en 1764, en cuyo plan de estudios estaban incluidos esta disciplina y el dibujo. El centro educativo era uno de los de mayor prestigio del país, por su formación militar y científico-técnica, donde se forjaría en Sánchez Salvador su futuro carácter de oficial ilustrado. En su traza demuestra un gusto arquitectónico avanzado, ya que opta por una solución de tipo columnario de raíz palladiana –como Ventura Rodríguez en el proyecto definitivo–, al que, sin embargo, eran reacios los artífices locales, porque dudaban de la resistencia de las columnas exentas.

El pórtico adintelado de cuatro columnas sobre potentes pedestales es el elemento más destacado de la fachada. Está organizada en dos cuerpos, cuyos entablamentos producen un marcado ritmo horizontal. A este marcado efecto contribuye el escaso protagonismo de las torres, especialmente en el dibujo firmado. El contenido repertorio ornamental es de corte neoclásico, con óvalos, guirnaldas y jarrones, a lo que se suman paneles de bajorrelieve con simbología inmaculista.

En su segundo proyecto, que pudo concebir como una mejora del primero o simplemente como una idea más, decidió eliminar los chapiteles de las torres y modificar los órdenes arquitectónicos en columnas y pilastras: de superponer un miguelangelesco jónico con guirnalda y un corintio, pasó a colocar un corintio en el primer cuerpo y un compuesto en el segundo.

Sánchez Salvador muestra su habilidad y destreza en la técnica de elaboración de una traza con un dibujo correcto y preciso, y un aceptable manejo del sombreado como lenguaje espacial. Con esto último logra hacer percibir a simple vista los diferentes planos de la fachada, que tiene el pórtico y las dos torres adelantadas, aunque son sombras que resultan artificiosas y forzadas si las comparamos, por ejemplo, con el modo de hacer de Ventura Rodríguez. La representación del equilibrado juego de llenos y vacíos que ordena el muro ocasiona un agradable efecto, gracias al relleno de vanos y puertas con una aguada más oscura.

Se puede considerar a estos diseños una consecuencia de las nociones de dibujo, perspectiva o arquitectura recibidas por Sánchez Salvador en la Escuela de Artillería, que hicieron posible que intentase actuar como un artista creativo, al igual que sucede tantas veces en el siglo XVIII con los militares, especialmente los ingenieros, cuya formación especializada les llevó a tomar parte en numerosas obras civiles. Eso sí, su gusto arquitectónico no estuvo a la altura de su entusiasmo y ambas propuestas serían rechazadas por la Academia.

[Pablo Guijarro Salvador]

Archivo General de Simancas. Secretaría de Guerra, leg. 410, 450-451.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 108-109, 2009, pp. 9-52.

Trazos de las Luces. Dibujos españoles del siglo XVIII, Madrid, José Manuel de la Mano. Galería de arte, 2002.

Vigo Trasancos, A., *A Coruña y el Siglo de las Luces: La construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Universidade da Coruña, 2007.



Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

FECHA: 1782.

AUTOR: Atribuido a José Sánchez Salvador (c. 1759-d. 1790).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: D & C BLAUW y flor de lis inscrita en un escudo con corona en la parte superior y el número 4 y las iniciales WR debajo. Tinta negra y marrón y aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 72,2 x 52,3 cm. Escala gráfica de 50 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *medalla / pª la Ti / tular // Las Torres son qua- /dradas acausa de ser / las capillas en donde / estan sus cim^{tos} / pº el tercer cuerpo pue- / de ser octagonal pª ma / ior ermosura // Dibujado p^{r} un Aficionado // Pies Castellanos // Adverten^{s} / Que las ventanas A y los / ovalos B se an puesto pª / Adorno, no por qe deban / existir en la obra aca- / usa de ser mas bajas las naves / coraterales, y p^{r} tanto inutiles pª dar / luz.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral Pamplona. Dibujos, núm. 34.

Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

FECHA: 1782.

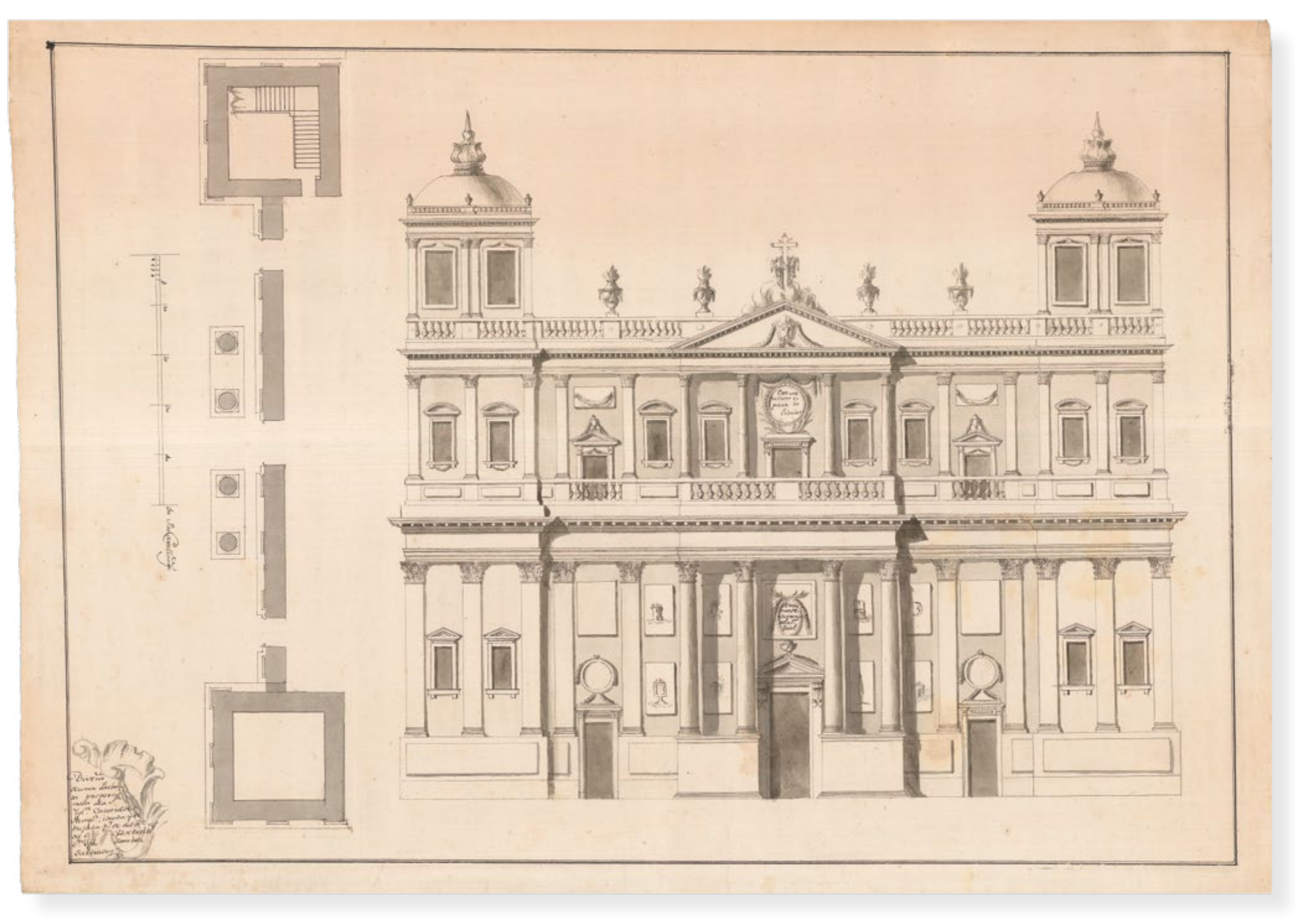
AUTOR: José Sánchez Salvador (c. 1759-d. 1790).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: JHONIG & ZOONEN y flor de lis inscrita en un escudo con corona en la parte superior y las iniciales J H & Z debajo. Tinta negra y aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 48 x 68,5 cm. Escala gráfica de 50 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Este me / dallon es / para la / Titular // Pies Castellanos // Adoramoste / Sagrario / dela S^{ma} / Trin^{d} // Diseño / de una Facha / da proporcio / nada a la Sta / Yglª Catedral de / Pamplª; ideada y di / bujada p^{r} el Subtt^{e} / del R^{l} Cpo de Artillª / d^{n} Jph Sanchez / Salvador.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral Pamplona. Dibujos, núm. 33.



Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

El dibujo de Francisco de Ugartemendía es el más completo de la serie, al contar con alzado, planta y tres perfiles, con lo que transmitía una imagen más acabada de la obra a ejecutar, especialmente en lo relativo a la unión de la nueva fachada con la fábrica gótica existente. Además, el encabezamiento «*decoración del plano precedente*» permite suponer que el proyecto contaba con otro dibujo más que no se ha conservado. Por otro lado, se sabe que, a partir de la presentación de los planos en julio de 1782, Ugartemendía, acompañado del arquitecto Juan Ascensio de Chocorro, estuvo durante casi un año realizando varios reconocimientos de canteras, tal vez por su confianza en que la balanza se inclinase a su favor, bien con la elección de su idea, bien con el encargo de la dirección de la obra diseñada por Ventura Rodríguez.

Este arquitecto guipuzcoano de Tolosa participó, entre otras obras, en la ejecución de la iglesia de Andoain (terminada en 1774), siguiendo las trazas de Francisco de Ibero, y del retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé de Elgoibar (1790-91), según un proyecto remitido desde Roma. También fue el responsable de las trazas (1785) y posterior ejecución del retablo mayor de la parroquia de Etxalar, uno de los mejores ejemplos en Navarra del empleo de la fórmula neoclásica de altar de columnas. Su hijo fue Pedro Manuel de Ugartemendía (1770-1836), ingeniero militar posteriormente formado en la Academia de San Fernando, quien dominaría la arquitectura guipuzcoana del primer tercio del siglo XIX desde sus puestos de director de Caminos y arquitecto municipal de San Sebastián. En Navarra dejará varias obras, como la iglesia de Irañeta o el desaparecido trascoro de la catedral de Pamplona.

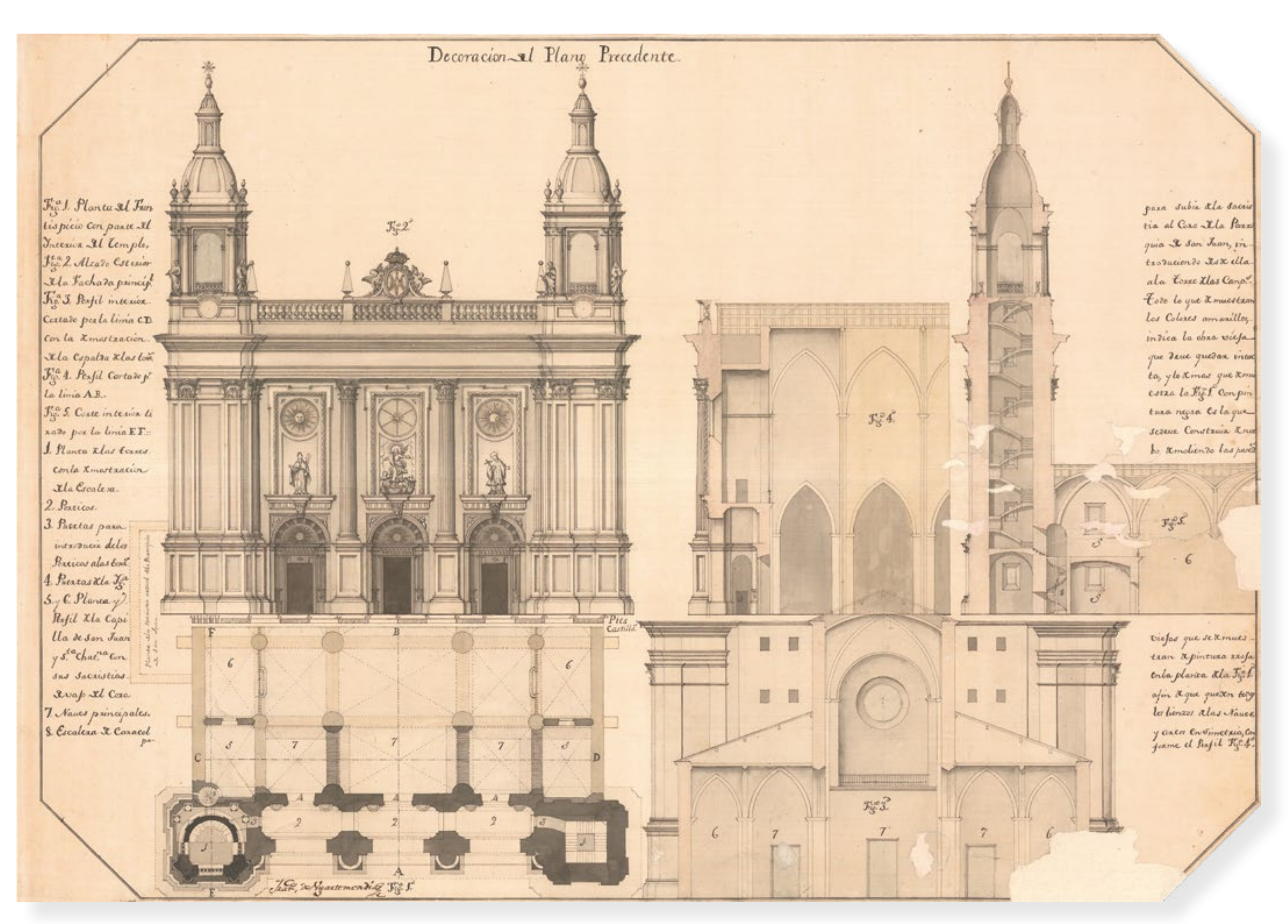
La fachada propuesta por Ugartemendía destaca por la rigurosa compartimentación entre el cuerpo principal y el coronamiento a través de un potente entablamento con la cornisa volada. La rígida horizontalidad de este entablamento, remarcada por la balaustrada que lo remata, se contrapone al acentuado ritmo vertical proporcionado por las medias columnas del pórtico y las pilastras cajeadas que articulan los muros de las torres, dando como resultado una composición de marcado rigor geométrico. La estructura de las torres recuerda a la de la iglesia de San Miguel de Oñati, obra que pudo conocer, pues se levantó a partir de 1779, según un proyecto de Manuel Martín de Carrera aprobado por la Academia de San Fernando, que serviría como modelo a su vez para varias empresas de este tipo en territorio vasco. Como en Oñati, el tramo de campanas es ochavado, con semicolumnas de orden jónico y esculturas de bulto en los ángulos. El acceso al templo se concibe como un pórtico de orden gigante, que da paso a un estrecho espacio en el que se abren tres puertas de entrada, coronadas sucesivamente por una escultura y un vano circular. Estas portaditas son de medio punto casetonado con una ráfaga de rayos en el tímpano, una disposición similar a la de los retablos en boga en aquel tiempo. Con todo, esta fachada carece de la sobriedad propugnada por la Academia, en cuanto a limpieza de los muros y contención ornamental, que luego caracterizarán al diseño de Ventura Rodríguez.

El plano presenta un dibujo y un sombreado correctos, aunque lo más destacado es su método didáctico para transmitir mejor una comprensión global de su idea, mediante el empleo de letras, números, inscripciones y hasta tres colores: gris, amarillo y rojo, este último muy perdido. Al alzado y la planta habituales en otras trazas, Ugartemendía añadió tres perfiles, dando lugar a un completo proyecto gráfico, que ha ayudado a la comprensión histórica de la catedral de Pamplona: representó el espacio ocupado por la sacristía de la parroquia de San Juan Bautista, que sobresalía hacia la plaza de San José, y el rosetón que adornaba la maltrecha fachada románica.

[Pablo Guijarro Salvador]

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra. V* Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 108-109, 2009, pp. 9-52.



Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

FECHA: 1782.

AUTOR: Francisco de Ugartemendía (†1814).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: JHONIG & ZOONEN y flor de lis inscrita en un escudo con corona en la parte superior y las iniciales J H & Z debajo. Tinta negra y aguadas grises, amarilla y roja. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 50,4 x 72,2 cm. Escala de 130 pies castellanos.

INSCRIPCIÓN: *Decoración del Plano Precedente // Figª 1. Planta del Fron / tispicio con parte del / Ynterior del templo. / Figª 2. Alzado esterior / de la Fachada princip^{l}. / Figª 3. Perfil interior / cortado por la linia CD / con la demostracion / de la espalda de las torr^{s}. / Figª 4. Perfil cortado p^{r}. la linia AB. / Figª 5. Corte interior ti / rado por la linia EF. / 1. Planta de las torres / con la demostracion / de la Escalera. / 2. Pórticos / 3. Puertas para / introducir de los / Pórticos a las torr^{s}. / Puertas de la Yg^{a}. / 5 y 6. Planta y / Perfil de la Capi / lla de San Juan / y Sta. Chat^{na}. con / sus sacristias / devajo del Coro. / 7. Naves principales. / 8. Escalera de caracol / pa- // Planta de la sacristia actual dela Parroquia / de San Juan // para subir de la sacris / tia al Coro de la Parro / quia de San Juan, in- / troduciendo desde ella / a la torre de las Canp^{s}. / Todo lo que demuestran / los colores amarillos, indica la obra vieja / que debe quedar intac / ta, y lo demas que demu / estra la Figª 1ª con pin / tura negra es la que / se debe construir de nue / bo demoliendo las pared^{s} // viejas que de demues - / tran de pintura rroja / en la planta de la Figª 1ª / afin de que queden todos / los lienzos de las naves, / y arcos en simetria, con / forme el Perfil Figª 4ª. // Pies castilla^{s}. // Fran^{co}. de Ugartemendia.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral Pamplona. Dibujos, núm. 35.

Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

Los planos remitidos desde Pamplona recibieron el rotundo rechazo de la Academia, incluyendo los de Santos Ángel de Ochandátegui, en los que, eso sí, los defectos eran «*menores*» y «*de quien se dijo que era un hábil constructor, capaz de efectuar la obra*». Entre quienes participaron en la junta del 11 de agosto de 1782 que tomó esta decisión estuvieron Ventura Rodríguez y Antonio Ponz. Este último y Felipe de Samaniego, dignidad catedralicia residente en Madrid y también académico de San Fernando, fueron las figuras clave en el rumbo que tomará el proyecto. Ponz sugirió a Samaniego el nombre de Ventura Rodríguez y, a su vez, el cabildo delegó la elección en Samaniego, quien finalmente, en septiembre, se decantaría por aquél.

Ventura Rodríguez debía conocer bien la deteriorada fachada románica, ya que había permanecido en Pamplona durante cuarenta días en 1780 para el reconocimiento de los terrenos de la obra de traída de aguas. Precisamente, este encargo también había recaído en él por la desconfianza de las autoridades locales hacia un plan cuyo mérito se cuestionaban, realizado un perito hidráulico francés. Esta vez no se desplazó a la ciudad, sino que pidió el dibujo de la propuesta de Ochandátegui, así como que éste hiciese trazas de la planta y el perfil de las naves y otras partes de la fábrica vieja, ninguno de los cuales se ha conservado.

Dentro de su extensa producción, la fachada pamplonesa es una obra de madurez que se filia con el proyecto no realizado para el mismo fin para la catedral de Toledo (1773). Aquí perfecciona esta propuesta introduciendo elementos que demuestran su innegable talento y dan como resultado uno de sus mejores trabajos. El pórtico tetrástilo de inspiración palladiana desempeña la parte principal, adelantado y elevado sobre unas gradas. Cuenta con unas monumentales columnas corintias, dobladas en profundidad y acercadas todo lo posible, una solución inusual que se ha puesto en relación con la arquitectura francesa. Su mirada a la Antigüedad le llevó a plantear unas columnas que apoyan directamente en el suelo y tienen proporciones vitrubianas. La jerarquía de naves del templo gótico se traduce al exterior, correspondiendo el pórtico a la nave central y las logias retranqueadas de los lados a las laterales. En un guiño al gótico dispuso la iluminación a través de rosetones. Las torres, que también se han vinculado con lo francés, exhiben en sus muros un limpio sentido clásico, sin pilastras ni semicolumnas. El ajuste eficaz de las torres con el templete se logra mediante el entablamento, unas molduraciones reducidas al mínimo, los rehundidos de las esquinas o los relojes en correspondencia con el rosetón principal. La personalidad del arquitecto se hace presente de nuevo en el remate de las torres, una extraña cúpula campaniforme, más bien barroca, que no entra en conflicto con la majestuosa sencillez del resto de la fachada.

Si el lenguaje de los proyectos remitidos desde Pamplona poco tiene que ver con Ventura Rodríguez, la diferencia es aún mayor en cuanto a la calidad del dibujo. Todos resultan fríos e indecisos en comparación con el alto grado de acabado formal del arquitecto académico. Tiene un total dominio de la representación espacial a través del sombreado, lleno de matices y en absoluto homogéneo, como puede observarse en el atrio o el cuerpo alto retranqueado. No es menor su esmero con el trazo lineal, variando la intensidad de las tintas en función de la incidencia de la luz o el grosor en función de las diferentes plantas superpuestas. Esta superposición de plantas es el mejor testimonio para conocer cómo era la configuración de la fachada románica y las construcciones adyacentes que fueron demolidas.

El plano fue enviado a Pamplona en febrero de 1783, acompañado por una breve exposición con consejos para la obra. Rodríguez recibió como pago 3.600 reales de vellón y apenas volvió a tener contacto con el proyecto, para cuya dirección recomendó a Ochandátegui. Claro que un dibujo de este tipo para nada era una guía precisa. Las ambigüedades que contenía sumado a la ausencia de una comunicación fluida con el autor, dejaron numerosos aspectos pendientes que Ochandátegui hubo de decidir. El cuestionamiento de sus métodos, junto al resentimiento de los maestros locales contra el director de las dos grandes obras del momento –fachada catedralicia y traída de aguas–, dieron lugar a una campaña en su contra, que llegó a minar la confianza del cabildo. La agitada construcción de la fachada y la plaza de acceso no concluiría hasta 1800.

[Pablo Guijarro Salvador]

Fernández Gracia, R., «Documentación del Archivo Diocesano para el estudio de la Historia del Arte navarro: a modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del barroco en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 231, 2004, pp. 87-134.

Guijarro Salvador, P., «Memoriales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandátegui, director del proyecto de la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 1, 2006, pp. 109-134.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 108-109, 2009, pp. 9-52.

Lorda Iñarra, J., «Fachada de la catedral de Pamplona: sus temas compositivos», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 1, 2006, pp. 93-108.



Proyecto de fachada para la catedral de Pamplona

FECHA: 1783.

AUTOR: Ventura Rodríguez (1717-1785).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: D & C BLAUW IV y escudo cuartelado en aspa con las iniciales D C B. Tinta negra, aguada gris, verdosa y roja, y grafito. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 98,8 x 63,3 cm. Escala de 110 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Dibujo que representa la Fachada que se ha de construir en la Sta. Yglesia Cathedral / de Pamplona, executado por comision de su Ylt^{mo}. Cabildo. Madrid, y Febrero 5 de 1783. // Escala de ciento, y diez pies castellanos - // Ventura Rodriguez // Nota: El color verdoso señala la / fabrica vieja, y el roxo, la nueva; y queda en lineas la que se ha de demoler. / Para dar las cinco gradas al Porti- / co se revajará el terreno respecto de / hallarse elevado; porque al Templo se / debe entrar suviendo, y se le dá decoro, / y dignidad.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral Pamplona. Dibujos, núm. 31.

Trazas para la torre de la parroquia de la Asunción de Zubieta

En 1788, durante su visita efectuada a la parroquia de la Asunción de Zubieta, el obispo de Pamplona Esteban Aguado Rojas ordenó la reparación de la torre campanario o la construcción de una nueva, dado que la primitiva del siglo XVI, elevada sobre el último tramo de la nave, amenazaba ruina debido a su antigüedad. Se determinó construir una nueva, para lo cual el 12 de agosto de 1788 entregó traza y condicionado José Pablo de Olóriz, veedor de edificios y maestro de obras del reino, hijo del maestro Manuel de Olóriz y propietario de una biblioteca (probablemente heredada de su padre) con tratados de arquitectura que evidencia su formación intelectual. La traza mostraba la planta y perfil de la torre, con un primer cuerpo de planta cuadrada con escalera interior y ventanas rectas en sus frentes, y un cuerpo de campanas octogonal, abierto en los frentes principales por vanos rectos; una cornisa saliente decorada con esquemáticos jarrones servía de transición entre ambos. Coronaba el conjunto un chapitel ochavado de plomo rematado en bola, veleta y cruz. Su coste era de 13.965 reales.

La ejecución de la obra fue ofrecida a Miguel de Legazcue, oficial cantero residente en San Sebastián. Sin embargo, será Juan Lino de Zubieta, maestro cantero vecino de Ituren, quien se adjudique la fábrica, al ofrecerse a hacerla por 12.000 reales. Ya iniciada su construcción, el 19 de agosto de 1790 el maestro agrimensor José de Ayoroa reconoció los cimientos e introdujo ciertas mejoras en el proyecto original de Olóriz (quien ya había fallecido para entonces) encaminadas a reforzar su estructura, al hallar la pared maestra de la iglesia con poca resistencia para soportar el peso de la nueva torre.

En 1793, una vez levantados sus dos cuerpos, el veedor de obras del obispado Francisco Sabando determinó sustituir el chapitel emplomado que figuraba en la traza de Olóriz por una solución en piedra diseñada por él mismo. Dos razones pesaron en su decisión: por una parte, los defectos y la desproporción del armazón de madera que halló en su inspección personal efectuada el 11 de noviembre de 1792, y que plasmó en un memorial firmado en Pamplona el 24 de noviembre; por otra, el elevado coste que supondría la ejecución del chapitel emplomado, dado que el quintal de plomo en Bayona se había encarecido en grado sumo debido a la Guerra de la Convención, con lo que, sumado a su transporte desde la ciudad francesa hasta Zubieta, importaría 3.361 reales, cantidad inasumible para las cuentas parroquiales, como significaba en un informe fechado el 27 de julio de 1793.

Francisco Sabando es un arquitecto natural de Labastida (Álava) formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, convirtiéndose en uno de los primeros arquitectos neoclásicos que trabajó en Álava, La Rioja y Navarra a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su diseño para la torre de Zubieta muestra una solución campaniforme que se eleva sobre la cornisa del cuerpo de campanas y arranca de una sucesión de molduras y bocelones de perfil mixtilíneo, con una decoración gallonada en el tercio «*que si se hace le dará mucho lucimiento y no es grande su coste*», significa el veedor. Por encima quedaban la bola de cobre dorada, veleta y cruz. La estructura se ajustaría a la planta circular (preferible a la ochavada) y para su ejecución recomendaba la piedra «*que será mejor, en hermosura y duración*», así como de menor coste. El papel utilizado trasluce una flor de lis, filigrana francesa empleada en Francia, Italia y Holanda que pasó a ser un elemento decorativo usado por numerosos papeleros.

Para la torre de Zubieta, Sabando debió de tener muy presente el remate de las torres de la catedral de Pamplona proyectadas por Ventura Rodríguez; no en vano, el arquitecto alavés llegó a Pamplona hacia 1785 llamado por Santos Ángel de Ochandátegui para trabajar en la fachada catedralicia, y de ahí su nombramiento como veedor eclesiástico, en cuyos proyectos, informes y tasaciones manifiesta un marcado clasicismo patente en la sencillez, simetría y limpieza arquitectónicas y en la depuración ornamental. Se conserva una segunda traza (ADP. Procesos, c/2415, núm. 22) que repite con mínimas variantes la anterior.

Ajustándose al nuevo proyecto, Juan Lino de Zubieta concluyó su labor el 18 de junio de 1796, siendo estimada por el nuevo veedor José de Aguirre en 23.928 reales. Dicha tasación no puso de acuerdo a parroquia y cantero, lo que obligó a nuevas estimaciones a cargo de José de Ayoroa y Martín José de Belarra, y de Simón de Larrondo y Martín José Odériz, quienes en 1797 determinaron que las obras y mejoras importaban la cantidad definitiva de 21.782 reales.

[José Javier Azanza López]

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2415, núm. 22.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, V**. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 768-769.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 513-515.

Ferreira Fernández, M., «Nuevos datos sobre el arquitecto Francisco Sabando», *Ars bilduma. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, núm. 7, 2017, pp. 129-151.



Traza de la torre de la parroquia de la Asunción de Zubieta

FECHA: 1788.

AUTOR: José Pablo de Olóriz (¿-1790).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: HONIG / & / ZOONEN (filigrana holandesa del papelero Jacob Honig e hijos). Tinta marrón. Mano alzada y escuadra.

DIMENSIONES: 45 x 31,2 cm. Escala gráfica de 30 de pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Explicacion de estas Plantas y Perfil. / A.B. Perfil exterior cortado sobre C.D. / N° 1. Planta primera y su caja de escalera. / N° 2. Puerta de introduccion a la torre. / N° 3 y e. Paredes nuevas. / N° 4. Pared de la Yglesia. / N° 5. Pared del costado de la Capilla. / N° 6. Segunda Planta. / N° 7. Peñasco. // Garcia Es^{no}. / Josef Pablo de Oloriz.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2415, núm. 22.



Traza de la torre de la parroquia de la Asunción de Zubieta

FECHA: 1793.

AUTOR: Francisco Sabando (1743-?).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: flor de lis (filigrana francesa). Tinta marrón. Mano alzada, regla y compás.

DIMENSIONES: 30,2 x 24,2 cm. Escala gráfica de 20 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *en el corte demostrado aparte. / El rebajo, que demuestra la letra A, es el que / se debe hacer, para embutir, un cello de Yerro, ori- / zontal, una pulgada de grueso, y como tres, y m^{a}, / de ancho. este se puede hacer en dos, o / tres piezas, con sus empalmes, con clavijas / de yerro emplomadas. / y será mejor si dha llanta, o cello / se asienta sobre el Bocelon en la / letra. C. // Corte de este cuerpo, y / su /remate. // La Cruz, estara mejor, dorada // Bola de Cobre dorada // Cuerpo de Campanas // Brrorron, solo perfilado. // Este nuevo remate, se pre- / senta, para si se quiere hacer / de Piedra, que sera mejor, en / hermosura, y duracion; pre- / viniendo devera hacerse, cir- / cular, o si se hace ochavado, debe- / ran enlazarse, las juntas, en los ochabos. / y se previene, que se a pues- / to sencillo, sin hornato, por / no aumentar el coste. // El hornato de el cascaron / se ha puesto posterior a la / descripcion de arriba, que / si se hace le dará mucho / lucimiento. y no es gran- / de su coste.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2415, núm. 22.

Plano y proyecto de obras de la colegiata de Roncesvalles

El cabildo de Roncesvalles, desde el siglo XII tuvo como finalidad principal la atención física y espiritual de peregrinos, habiendo construido para ello una iglesia, albergue y hospital, a las que posteriormente se sumaron otras edificaciones que fueron haciéndose necesarias: casas canonicales, almacenes y molino, entre otras. Aunque también poseía edificaciones y encomiendas en múltiples lugares de la geografía europea, alejados de Roncesvalles, fue una constante la preocupación por la propia colegiata y los edificios que conforman el complejo, en los que hubo de invertir constantemente para su mantenimiento. Tal era la preocupación por ello que todas las constituciones del cabildo a lo largo de los siglos reflejaron en algún punto el tema de las obras y a cargo de qué presupuesto debían hacerse en función de la utilidad de los distintos edificios, ya que una de las causas de los retrasos o paralización de las obras fue la continua lucha entre los canónigos y el prior sobre la distribución de las rentas y su empleo en las necesarias obras de reparación.

A ello se suma la fortuna adversa que persiguió al buen estado de sus edificios, con frecuentes incendios; entre otros los de 1445, 1468, 1626 y el de 1724, siendo este el último antes de la reconstrucción que Joseph Poudez proyectó en esta traza. Tras el incendio de 1724 hicieron reparaciones menores por falta de recursos económicos hasta que en 1783 el arquitecto Poudez, comisionado para la dirección de las obras reales de fortificación de la frontera, realizó cuatro planos para la edificación de veinte celdas para los canónigos y la reconstrucción del hospital, y lo presupuestó en 345.800 reales. Entre 1783 y 1791 las obras avanzaron lentamente y consistían en su mayoría en obras de saneamiento y consolidación de la ruina existente, más que en el levantamiento de nuevos edificios.

A comienzos de 1792, el cabildo volvió a deliberar sobre el lamentable estado del hospital y colegiata en que quedaron los pequeños arreglos de la última década, que no lograban subsistir con las incesantes nevadas y lluvias. Así, decidieron encargar a Poudez un diseño de la posible reconstrucción y le conminaron a realizar el proyecto completo de inmediato, en tanto las arcas pudieran soportarlo.

Empezadas las obras en 1792, la guerra de la Convención, la escasez de recursos, la posterior guerra de independencia y las turbulentas primeras décadas del siglo XIX explican el lento e incompleto avance de las obras, incluso renunciando a parte de lo proyectado.

El diseño de Joseph Poudez que aquí presentamos, aunque no está fechado, es probable que se realizara en 1795, pues habla de las obras que se comenzaron en el hospital en 1792, y coincidiría con la fecha en que Poudez realizó un nuevo informe sobre el estado de los edificios tras la guerra de la Convención, recapitulando aquellas actuaciones que debían llevarse a cabo. Es de una gran riqueza informativa, pues aúna en un solo diseño las edificaciones que todavía se conservaban en 1795, a las que superpone las nuevas construcciones proyectadas: hospital, casa prioral y nueve casas canonicales. Es llamativo el hecho de que se sustituyeran las 20 celdas canonicales proyectadas en 1783, por nueve casas canonicales, que ocupaban mayor extensión y supondrían un mayor desembolso, aunque la realidad tras la guerra de la Convención obligó a reducir las pretensiones constructivas.

La fachada de la casa prioral parece inspirarse en los palacios franceses barrocos con un cuerpo central retranqueado y flanqueado por dos alas. Sin embargo, el ala oeste continuaría hacia el norte hasta unirse con las viviendas de los beneficiados y cerrar la plaza, eliminando para ello las tres viviendas contiguas que existían. Esta última ampliación nunca se llegó a realizar, y hoy siguen existiendo las tres viviendas cuyo derrumbe se planificara. Tampoco se realizó la obra completa del hospital, que preveía levantar cuatro alas creando una plaza cerrada en el centro, aunque finalmente sólo se edificarían tres.

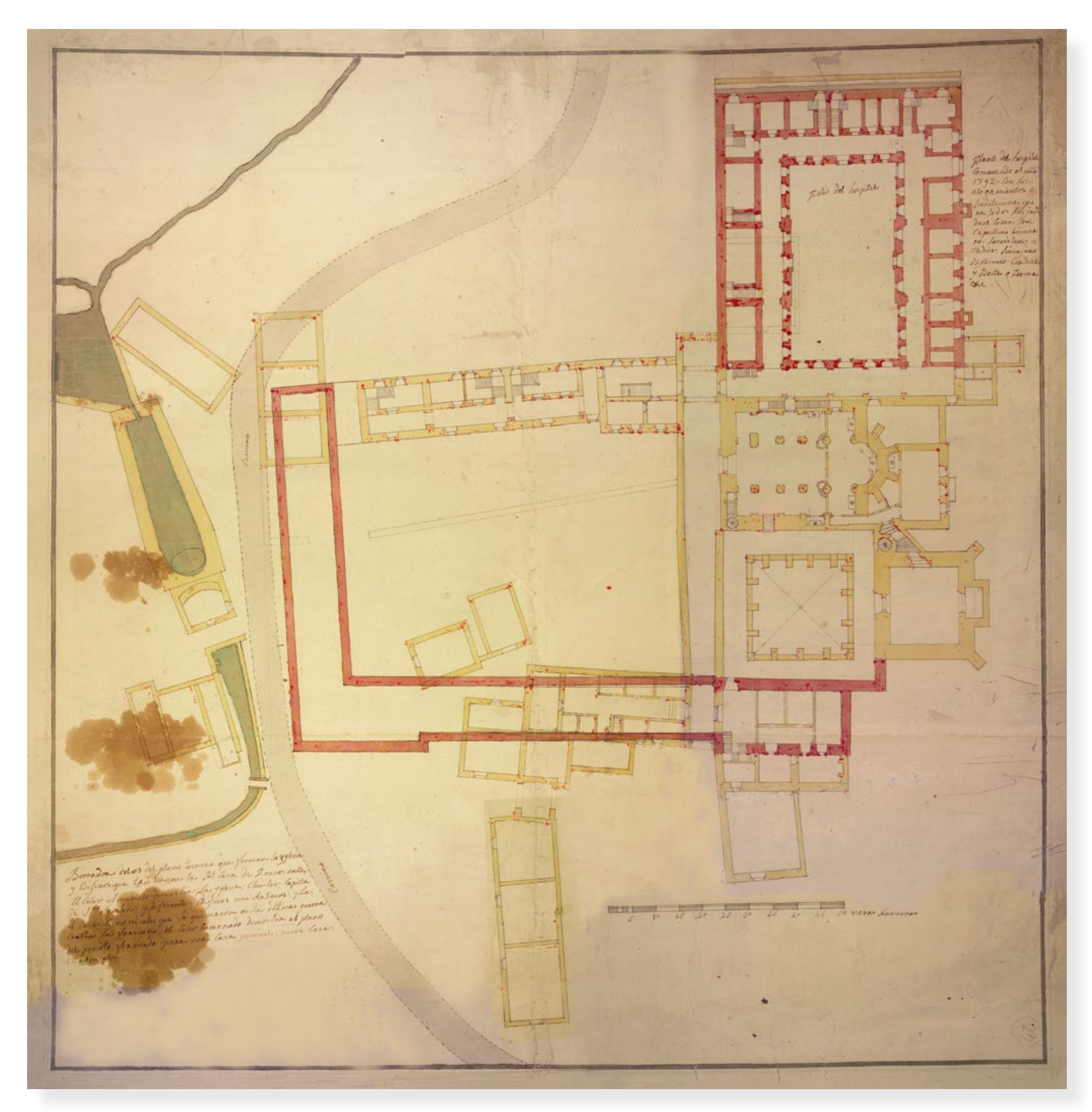
Resulta del mayor interés cómo se ha plasmado el molino y la canalización del agua, que discurre contiguamente a la posada y al antiguo camino, y la ubicación de las antiguas casas canonicales quemadas por los franceses y posteriormente derruidas. También es notorio que la nueva construcción de la casa prioral no tenga diseñada la distribución interna, mientras que sí la tiene el hospital. Es posible que existiera un segundo diseño no conservado en el que se delineasen las plantas de las sucesivas alturas de los edificios, pero de ser así, no ha llegado hasta nosotros.

[David Ascorbe Muruzábal]

Cadiñanos Bardeci, I., «Roncesvalles en el siglo XVIII: obras y reparos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 108, 2011, pp. 81-95.

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.

Miranda García, F., *Roncesvalles. Trayectoria patrimonial (siglos XII-XIX)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993.



Plano y proyecto de obras de la colegiata de Roncesvalles

FECHA: 1792 post.

AUTOR: José Poudez (1742-c. 1808)

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: león rampante con corona y espada sobre pedestal con el nombre HONIG y las iniciales J H & Z [J HONIG / & / ZOONEN] debajo. Dibujo a pluma con tinta negra y acuarela amarilla, roja y verde. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 74 x 75 cm. Escala gráfica de 50 varas navarras.

INSCRIPCIÓN: *Parte inferior izquierda // Borrador de los del plano terreno que forman la iglesia / y edificios que existen en la Rl. Casa de Roncesvalles./ El color amarillo demostra la iglesia, claustro, capilla / de Sn. Agustín, y diferentes edificios mui antiguos, y las / 4 casas canonicales que se quemaron en la última guerra / contra los franceses. El color encarnado demostra el plano / del proieto formado para una casa prioral, nueve casas / canonicales. / // Parte superior derecha // Patio del hospital. / Plano del hospital / comenzado el año / 1792. Con los / alogamientos o / habitaciones pa-/ ra todos los indi[vi]-/ duos como son / capellán, limosne-/ ro, sacristán, / médico, sirujano, / boticario, caritatero / y beata o zerora.*

LOCALIZACIÓN: Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles, Obras, fajo 5, núm. 5 (Plano 11).

Proyecto para la reconstrucción del monasterio de Velate

El antiguo monasterio y hospital de Velate se encuentra situado entre los valles de Baztán y Ulzama. Este fue erigido para socorrer a peregrinos, que hacían el camino de Santiago entrando desde Urdax y viajeros que utilizaban el camino real. La fecha de su fundación data del año 1160 y fue dependiente del obispo de Pamplona gracias a la bula papal del Alejandro III promulgada en 1165. Dentro del cabildo de la catedral se creó la dignidad de Prior de Velate para la administración del territorio circundante. Fue muy habitual que esta dignidad recayese principalmente en baztaneses. La importancia del monasterio durante la Edad Modera dista mucho del que tuvo en los siglos de la Edad Media en los que recibía grandes donaciones de reyes, eclesiásticos, nobles y fieles.

La decadencia del monasterio y su función de hospital de peregrinos comenzó con las guerras de religión de Francia y su vida regular se vio sustituida por los cofrades de Nuestra Señora de Velate, vigente hasta su destrucción prácticamente en su totalidad en 1793 por las tropas francesas de la Convención.

En el archivo de la catedral de Pamplona se conserva este plano del proyecto de reconstrucción del hospital. Como se ha mencionado más arriba el patronato del hospital era del prior de Velate. Como patrono tenía privilegios de percibir el diezmo, elegir al vicario y beneficiados o tener un asiento exclusivo en la iglesia, pero entre las obligaciones estaba la de mantener el templo en condiciones, por lo que, en 1795, Francisco Xavier de Eguía, quien ostentaba aquella dignidad, solicitó al cabildo una ayuda para reconstruir el monasterio. El cabildo acordó que el prior consultase con algún maestro de obras el coste de esta y solicitase el permiso a los gobernadores del obispado para poder cargar la cantidad solicitada. El 29 de marzo de 1796 el prior de Velate nuevamente se dirigió al cabildo. El acuerdo, de lo más escueto, tan sólo informa de que se le indicó al prior acudir a la Contaduría para percibir la ayuda. El Prior de Velate eligió al arquitecto y maestro de obras José Poudez quien había trabajado tanto en edificios religiosos como civiles deteriorados por la misma guerra, en concreto en el Hospital de Roncesvalles en 1792, la iglesia de Valcarlos en 1799, el batán de Villava o el molino de Zubieta. Este procedía de Pau pero estuvo asentado en el valle de Baztán y Pamplona. Realizó la traza del retablo de Elizondo, el de la colegiata de Roncesvalles (1775-1777), Arrayoz (1778) entre otros, así como la casa solar de la familia de notables Mendinueta y Múzquiz de Elizondo. Su estilo tendió a ser cada vez más depurado hasta llegar a un academicismo severo.

El plano del Hospital de Velate, conservado en el archivo capitular, muestra la magnitud del conjunto monástico. En color encarnado se indican los espacios que seguían en pie y en amarillo los que tenían necesidad de renovarse o reforzarse. El edificio en el plano se divide en dos bloques, ya que entre ambos discurre el camino real, que se unen a través de segundo piso. Si nos ceñimos a la propuesta de José Poudez, podemos observar que principalmente se refiere a la edificación que queda en el lado opuesto a la iglesia, así como la distribución del interior de algunas estancias. En la planta baja el lienzo de la parte más afectada que daba al camino, así como el primer arco, necesitaban ser reconstruidos. Con respecto al interior del edificio los espacios que se

Archivo Catedral de Pamplona, Libro de Acuerdos Capitulares 7.º, 73.

Andueza Unanua, P., «La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen», en M. C. García Gainza y R. Fernández Gracia, *Casas señoriales y palacios de Navarra. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, núm. 4, 2009, pp. 219-263.

García Gainza, M.ª C., «El arte cortesano desde la periferia. El caso del País Vasco y Navarra», en C. Fernández-Ladreda (ed.), *Opera Dispersa: estudios reunidos por el Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra en honor de su autora María Concepción García Gainza*, Pamplona, EUNSA, 2001, pp. 219-232.

García Camón, M. J. y Etxegoien Juanarena, J.J., «Garralda, los retablos desaparecidos (1704-1858): proyectos y artífices», *Príncipe de Viana*, n. 284, 2022, pp. 531-572.

Proyecto para la reconstrucción del monasterio de Velate

FECHA: 1795.

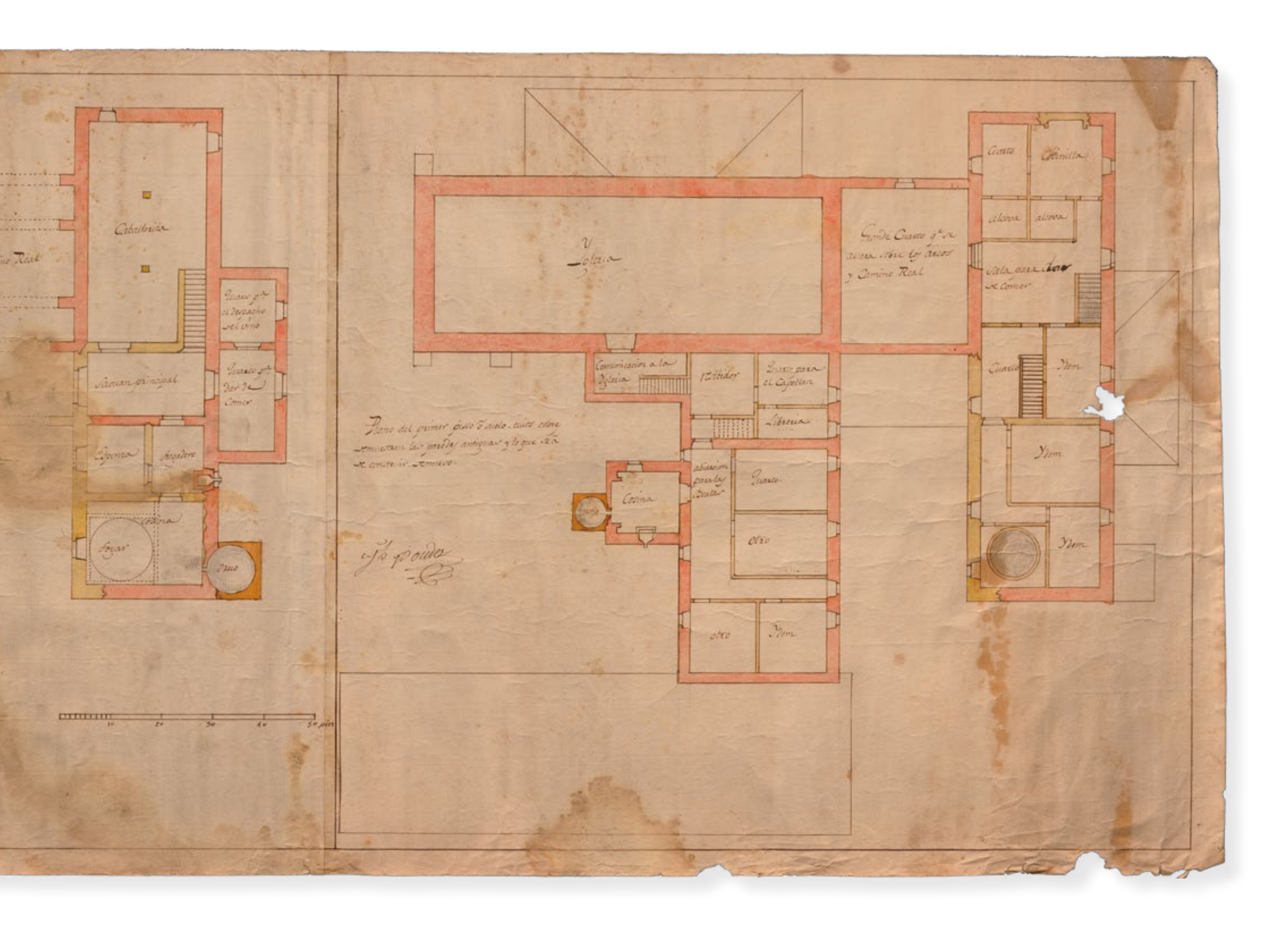
AUTOR: José Poudez (1742-c. 1808)

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: P y la L, monograma del papelero holandés Pieter Ley. Tinta y aguada sepia y toques de azul. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 96 x 44 cm. Escala gráfica de 50 pies.

INSCRIPCIÓN: *Plano de los edificios que se hallan en el / Priorato de Belate en el estado actual en / donde se demuestra los que pueden existir / por el color encarnado, y el amarillo demues-/ tra las que se han de reparar y construir de / nuevo en el primer piso terreno // Cuarto// Ospital // presbiterio// Nave de la Iglesia// Camino Real // Caballeriza // quarto para el despacho del vino // pasadizo para la Iglesia // saguan principal // quarto pª dar de comer // portiga // Leñera // Caballerisa // Espenza // fregadero // cosina // fogar // orno // Borda para el ganado lanar Plano del primer piso o suelo cuios colores / demuestras las paredes antiguas y lo que se a / de construir de nuevo // Iglesia // Comunicación a la / Iglesia // Resibidor // Quarto para / el Capellan // Librería // Horno // Cosina // Abitacion / para las / beatas // Quarto // Otro // Otro // Ydem // Grande Cuarto qe se / allaba sobre los arcos / y Camino Real // Cuarto // Cosinilla // alcova // alcova // Sala para dar / de comer // Cuarto // Idem // Idem. // Jph Poudez,*

LOCALIZACIÓN: Archivo Biblioteca Catedral de Pamplona. Dibujos, núm. 18.



señalan son los destinados a las escaleras y al zaguán principal, despensa, fregadero, cocina con su hogar y horno. Si pasamos al plano del piso superior, además del muro, ya mencionado, también hay una distribución o reconstrucción de paredes interiores, pero en mayor número. El conjunto unido a la iglesia, que se sitúa encima de las caballerizas, tiene su acceso a través de los pies del presbiterio y del pasadizo que llevaba a otras estancias del personal: el cuarto del capellán con su recibidor, librería y paso a la iglesia. También hay cuatro habitaciones destinadas a las beatas cerca de la cocina con horno adosado. Una estancia une ambos edificios, aunque que indica que no sirve de comunicación, sino que se accede solamente desde el segundo bloque, en el que hay otro comedor y cocina, seis habitaciones de distintos tamaños y dos alcobas. Posiblemente el espacio destinado a la atención de posibles peregrinos y cofrades.

El proyecto es eminentemente práctico y se ciñe a la reconstrucción de los espacios existentes. Como se ha mencionado, desde hacía casi doscientos años la importancia de su función como hospital de peregrinos había decaído y principalmente atraía a personas de las localidades más cercanas. La precaria situación económica por los numerosos destrozos en la región como la función que ejercía harían que las reparaciones fuesen adecuadas, pero sin excesos.

En la actualidad el conjunto se encuentra en un estado de deterioro. Este proyecto gráfico también plantea el problema de la falta de correspondencia con parte de las edificaciones actuales. Es posible que finalmente hubiese alguna modificación, puesto que se conserva la iglesia, el cuarto elevado por encima del camino real y el edificio contiguo. Este último es el que tiene unas proporciones distintas. En el archivo capitular no se tiene más noticia de esta reconstrucción del que solo se conserva este documento parcial.

[Naiara Ardanaz Iñarga]

Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Diego Díaz del Valle

Sección interior para la capilla de San Fermín
FECHA: 1797.
AUTOR: Diego Díaz del Valle (1740-1819).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: *Pl*, monograma del papelelero holandés Pieter van der Ley. Tinta negra y aguada de lo mismo en gama de grises. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 65,5 x 46,2 cm. Escala gráfica de 36 pies de Navarra.
INSCRIPCIÓN: *2/ Seccion Ortografica levantada sobre la linea A. y B. de su planta / para la Capilla de San Fermin Patron del Reino. // Escala de 12 Baras Navarras, ô 36 pies // Diego Diaz del Valle la invento año 1797.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 71.

Fernández Gracia, R., «Diego Díaz del Valle: un pintor de Cascante en el Siglo de las Luces», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2013*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2013, pp. 170-173.
Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la Arquitectura del siglo xix en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra,1990.
Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Ayuntamiento de Pamplona-CSIC, 1974.
Monclova González, F. J., «Aproximación a la obra del pintor, decorador y arquitecto Diego Díaz del Valle (1740-1817)», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 22, 2014, pp. 59-78.

En 1797, coincidiendo en año con el cobro de trece retratos reales para el consistorio de verano, o salón de sesiones estivales, en la pamplonesa casa de ayuntamiento, Díaz del Valle presenta un proyecto para la reparación de daños y reforma de la capilla de San Fermín, integrado por ocho dibujos. Era, pues, previamente conocido de la corporación municipal. Traemos a la consideración del lector la denominada *Sección Ortográfica*, como muestra del pensamiento de su autor, quien no se plantea reformas estructurales, sino una actuación severa de eliminación del profuso ornato barroco, conocido por descripciones literarias coetáneas del momento inaugural, acontecido ochenta años atrás. A lo que seguiría la sustitución por entablamentos lisos, pilastras acanaladas rematadas por capiteles corintios, balaustradas siguiendo modelos de Vanvitelli, y otros elementos romanos, tal que besantes, guirnaldas, palmas... En definitiva, una actuación adaptativa transicional, propia del barroco clasicista italiano, aprendida de la mano de Santiago Marsili.

Díaz del Valle fue hijo del pintor vitoriano Ignacio Díaz del Valle, titular de un taller de pintura establecido en Cascante, y de su segunda mujer, la cascantina Teresa Condón Falces. De hecho, Diego fue más pintor que otra cosa a lo largo de toda su vida profesional, cultivando distintas técnicas: dorado, fresco parietal, óleo sobre lienzo, sobre tabla e incluso sobre cobre (*Cristo y el Centurión*, subastado en 2016). En 1805, ya sexagenario, todavía se atribuye la actividad de «*profesor de pintura*». Con los pinceles es un artista más bien discreto, aunque tiene el mérito de ser el único navarro pintor de caballete, activo en el último tercio del xviii. Realizó galerías de retratos, alguna desparecida; y otras conservadas: así en la catedral de Tudela, ayuntamiento de Borja y casa consistorial de Pamplona. En su formación consta la lectura de los tratadistas Vitruvio, Alberti y Carduccio. Asimismo conoció la *Iconología*, de Cesare Ripa. En la década de los ochenta colaboró mancomunadamente con Santiago Marsili, notorio retablista y escultor italiano, en algunas intervenciones de envergadura, singularmente en la remodelación del retablo mayor de la antigua colegiata de Santa María, de Borja (1782-1783); y en el retablo mayor de la parroquial de santa Eufemia, en Villafranca de Navarra, intervención escriturada en 1786. Ambas actuaciones fueron radicales en cuanto se refiere a la supresión de ornato y follaje. Muerto Marsili el 5 de julio de 1791, Valle prosiguió solo con esta modalidad de labores. Dentro de Navarra, el ámbito preferente de su actividad se desarrolló en la Merindad de Tudela, cuya capital había alcanzado la designación como sede episcopal en 1783. Desde Cascante, Diego amplía el radio de sus trabajos en las Merindades de Sangüesa, Estella y Pamplona e incluso se extiende, como se ha visto, a puntos del País Vasco y Aragón. En septiembre de 1790 Díaz del Valle redactaba las condiciones de reforma radical del retablo mayor de San Miguel Arcángel, de Lazcano, de factura plenamente barroca –databa de 1683–, para su adaptación a las nuevas exigencias formales, «*conforme a la buena idea y gusto de ahora*».

Las obras arquitectónicas de Díaz del Valle conforman una relación limitada. Pueden recordarse las denominadas *perspectivas*, no otra cosa que monumentos eucarísticos requeridos por la liturgia de la Semana Santa, hoy ejemplo de arquitectura efímera, entre los que destacaron los de las parroquias de Cintruénigo (1768), catedral de Tudela y la Asunción de Cascante. Debe considerarse el diseño y la correspondiente decoración de la escalera imperial del Monasterio de Fitero, datable hacia 1780. En 1794 dibujaba los planos de reforma para la capilla de Santa Catalina, en el interior de la iglesia de San Miguel, de Corella.

[José Luis Molins Mugueta]


Nº 2.
Seccion Ortografica levantada sobre la linea A.y B. de su planta
para la Capilla de San Fermin Patron del Reino.
Escala de 12 Baras Navarras, ó 36 pies
Diego Diaz del Valle la invento. año 1797

Planta de la capilla de San Fermín

FECHA: 1797.

AUTOR: Diego Díaz del Valle (1740-1817).

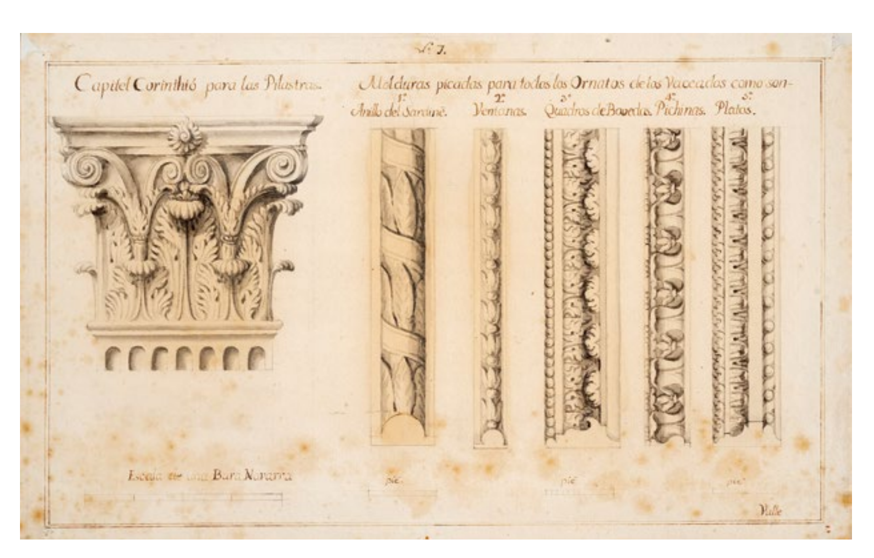
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Flor de lis en campo de escudo, surmontado por corona; e iniciales *JH & Z* (Jacob Honig & Hijos, empresa papelera holandesa. Pluma, tinta negra y aguada de la misma en grises. Regla y compás.

DIMENSIONES: 46 x 33 cm. Escala gráfica de 12 varas.

INSCRIPCIÓN: *Nº 1º/ Planta Iconografica de la Capilla que manifiesta interiormente todas sus partes. // Diego Diaz del Valle la invento y delineo 1797.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 70.





Proyecto de capiteles y molduras

FECHA: 1797.

AUTOR: Diego Díaz del Valle (1740-1817).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Blasón heráldico, doble banda en su campo y flor de lis como timbre, todo sobre un panal; iniciales *J.H. & Z.* (J. Honig & Zoonen, empresa familiar papelera holandesa). Pluma, tinta negra y aguada de la misma en gama de grises. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 29,3 x 47 cm.

INSCRIPCIÓN: *Nº 7. // Capitel Corinthió para las Pilastras // Escala de una Bara Navarra. // Molduras picadas para todos los Ornatos de los Vaceados como son / 1º/ Anillo del Sardinel./ 2º/ Ventanas./ 3º / Quadros de Bovedas./ 4º/ Pichinas/5º/ Platos.// piè //piè // piè// Valle.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 74.



Palmetas y guirnaldas decorativas

FECHA: 1797.

AUTOR: Diego Díaz del Valle (1740-1817).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Leyenda *J. Honig & Zoonen* (Jacob Honig & Hijos, empresa papelera holandesa). Tinta negra y aguada de la misma, en gama de grises. Mano alzada.

DIMENSIONES: 29,3 x 47,8 cm.

INSCRIPCIÓN: *Nº 8 // Colgados para los interCapiteles del Cuerpo de luzes // Bara Navarra // Valle.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 75.



Puerta de acceso a la capilla de San Fermín desde la nave de San Lorenzo

FECHA: 1797.

AUTOR: Diego Díaz del Valle (1740-1817).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: *J Honig / & / Zoonen* (Jacob Honig & Hijos, empresa papelera holandesa). Pluma, tinta negra y aguada de la misma en grises. Regla y compás.

DIMENSIONES: 43,8 x 26,7 cm. Escala gráfica de 6 varas de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Prospecto i Fachada de la Yglesia para entrar en la Capilla que manifiesta su planta. // Escala de seis Baras Navarras // Valle delineo.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 72.



Proyecto de trono y altares para San Fermín

FECHA: 1797.

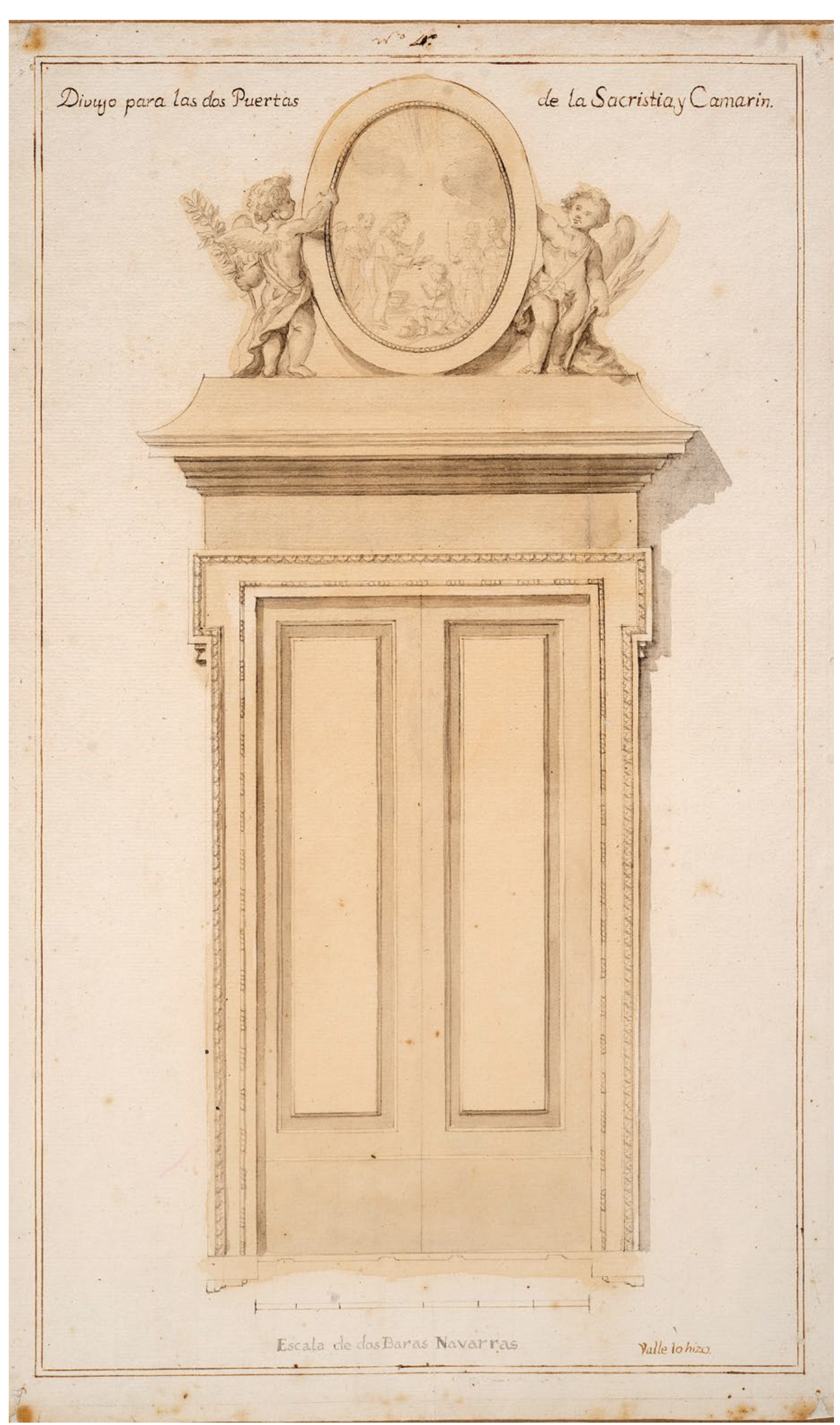
AUTOR: Diego Díaz del Valle (1740-1817).

SOPORTE Y TÉCNICA: Dibujo a pluma, tinta negra y aguada de la misma en grises; regla y compás, sobre papel verjurado.

DIMENSIONES: 45,5 x 25,5 cm. Escala gráfica de 4 varas de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *N° 5/ Tabernaculo Rotundo con su planta y tres Mesas=Altares para colocar a S. Fermin // Escala de quatro Varas Navarras. // Diego Diaz del Valle lo hizo. // Cascante y Junio 22 de 1797.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 73.2.



Proyecto de puerta para la sacristía y el camarín

FECHA: 1797.

AUTOR: Diego Díaz del Valle (1740-1817).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Blasón heráldico, doble banda en su campo y flor de lis como timbre, todo sobre un panal; iniciales *J.H. & Z.* (J. Honig & Zoonen, papelero holandés). Pluma y tinta negra y aguada de la misma en gama de grises. Regla y compás.

DIMENSIONES: 47,8 x 28,7 cm. Escala gráfica de 2 varas de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Divujo para las dos Puertas de la Sacristia y Camarin. // Escala de dos Baras Navarras // Valle lo hizo.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 73.1.

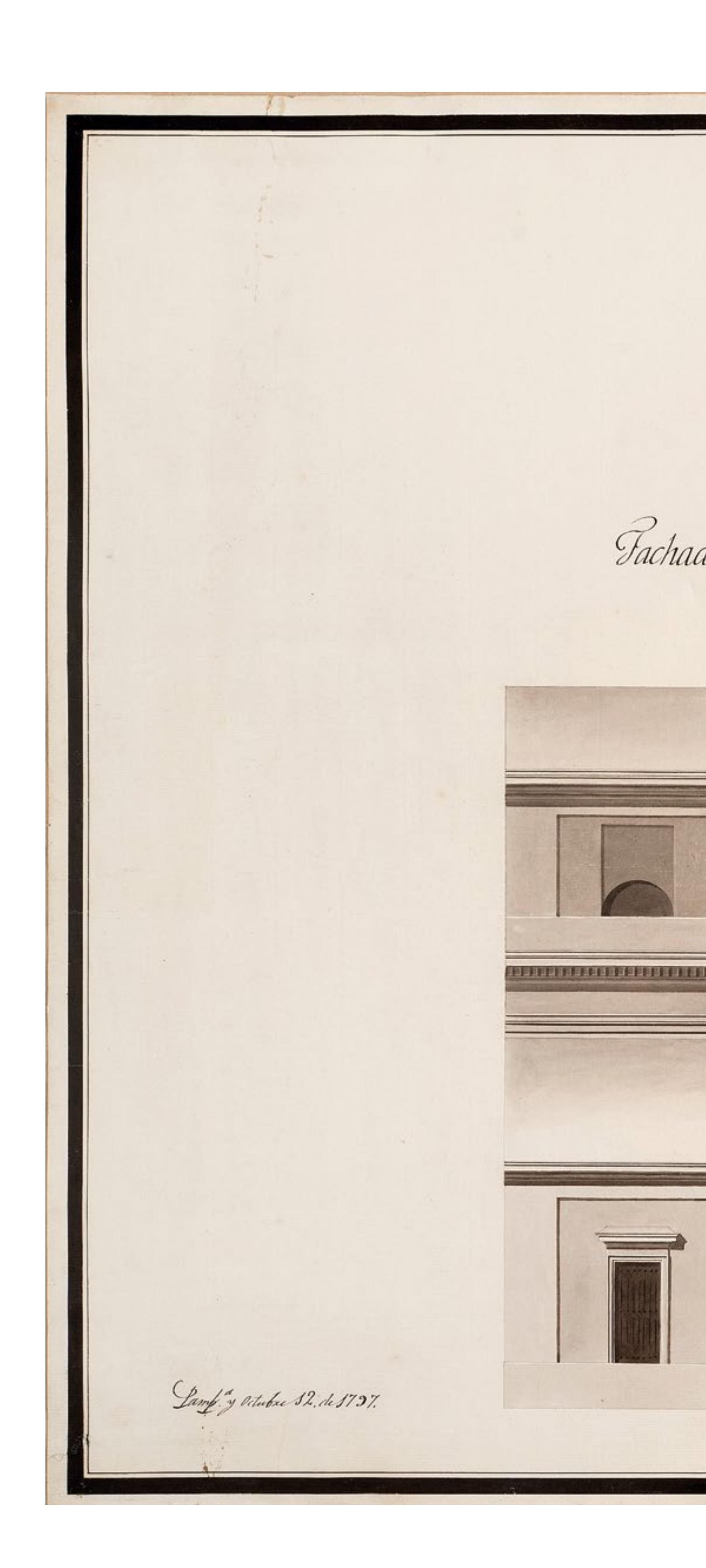
Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín, por Juan José Armendáriz

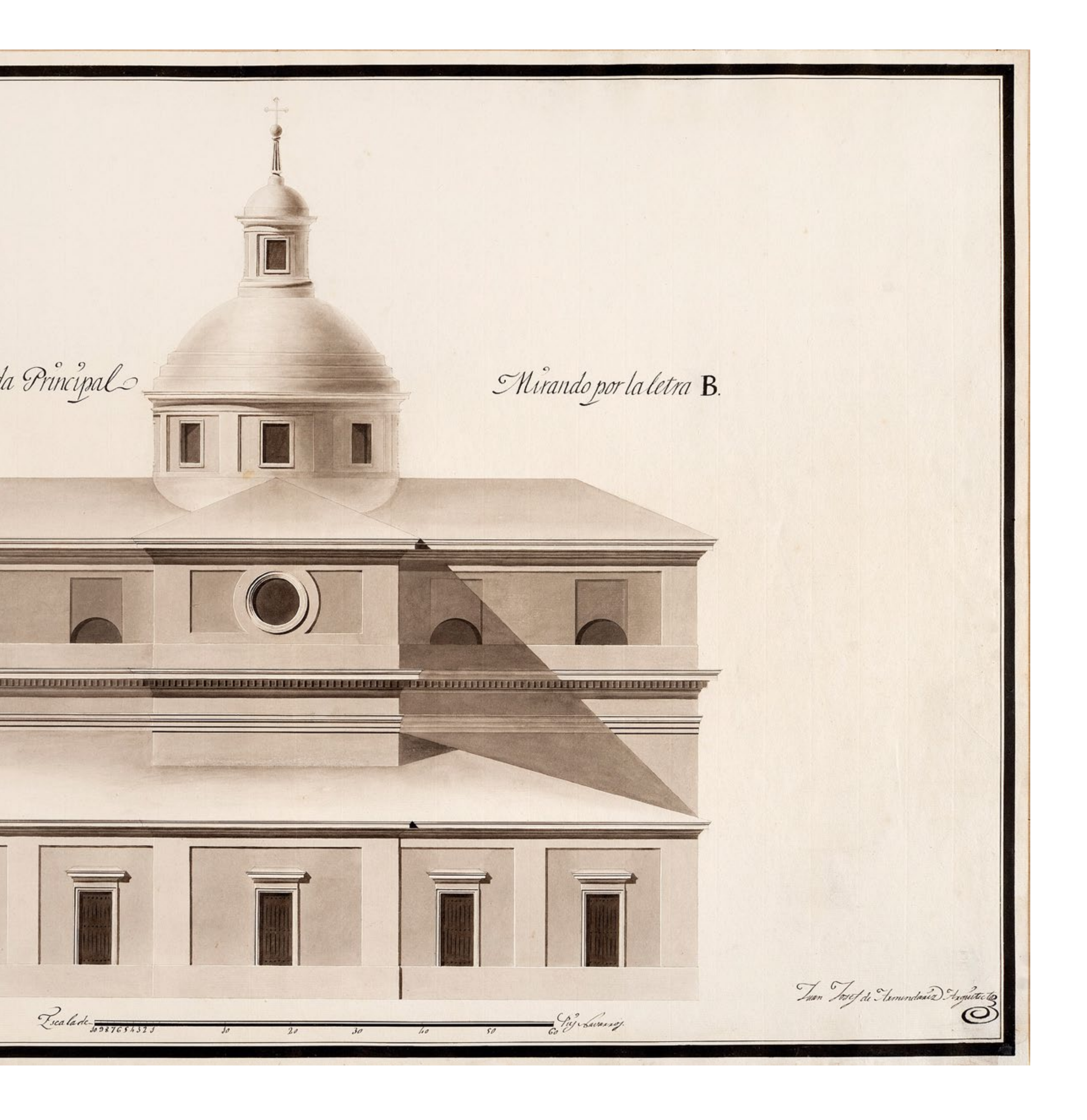
Fachada que hace frente a la Taconera
FECHA: 1797.
AUTOR: Juan José Armendáriz (1763-1808).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra y aguada de lo mismo, en distintos grados de gris. Regla y compás.
DIMENSIONES: 63, 5 x 93 cm. Escala gráfica de 60 pies de Navarra.
INSCRIPCIÓN: *Fachada Principal Mirando por la letra B. // Pampª y Octubre 12 de 1797. // Juan Jose de Armendariz, Arquitecto.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona, Mapas, Planos y Dibujos núm. 78.

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo xix en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1990.
Larumbe Martín, M., *José Armendáriz*, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/53723/jose-armendariz [consulta: 08/06/2023].
Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Ayuntamiento de Pamplona-CSIC, 1974.
Sales Tirapu, J. L. y Alzugaray Los Arcos, T., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos*, t. 41, Pamplona: Archivo Diocesano de Pamplona, 2016; núms. 584 (pp. 177-178) y 613 (pp. 186-187); y t. 42, 2021, núms. 391 (p. 126) y 634 (p. 206).

El proyecto de Armendáriz para remodelación de la capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo, de 1797, es para María Larumbe el «*más audaz e interesante, pero también el más caro*» de entre los presentados. Téngase en cuenta, a efectos de costo, que planteaba una reforma total tanto exterior como interior del edificio. Resulta especialmente interesante el análisis externo en cuanto se refiere a la claridad de volúmenes, ya que delata de forma nítida la disposición de planta cruciforme de brazos iguales; y la posición centrada de la cúpula, que, por cierto, sigue como modelo inspirador a la del Panteón de Roma, estructuradas ésta y aquélla, por superposición de anillos de radios decrecientes en altura. Los paños de muros exteriores prescinden del uso de órdenes, sustituidos aquí por fajas lisas de escaso resalte, y acogen un combinado de ventanas rectangulares y óculos, para atender a la iluminación del interior.

Armendáriz recibió formación reglada como arquitecto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en la que se matriculó el 10 de octubre de 1790. Y en 1796 se le recibió como tal, tras presentar un proyecto para una Casa de la Moneda, trabajo entonces muy alabado. Durante sus años de estudio mostró un interés especial por las matemáticas. De retorno a Navarra fue designado arquitecto del obispado de Pamplona, circunstancia que determinaría su devenir profesional, ya que desde ese momento se dedicó casi exclusivamente a la arquitectura religiosa. El primer trabajo de Armendáriz de que se tiene noticia resulta ser la remodelación de la capilla de San Fermín, datado en 1797. Puede deducirse que el fallecimiento del autor, ocurrido once años más tarde, en 1808, le sorprendió relativamente joven. No extraña que este proyecto no resultase elegido, dado su elevado coste, porque, como señala María Larumbe, lo mismo ocurrió con otros de Armendáriz, entre los que cabría citar el convento de Santa Engracia de Villava (1798), la iglesia parroquial de Irañeta (1798), la reforma de la iglesia de Arróniz (1798), el proyecto para levantar desde los cimientos la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Solchaga (1800) o la reconstrucción de paredes y edificación de




da Principal
Mirando por la letra B.
Escala de
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 20 30 40 50 60
Juan Josef de Armendaiz Arquitecto

Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín, por Juan José Armendáriz

Planta en la que se manifiesta la disposición previa de la capilla de San Fermín en 1797

FECHA: 1797.

AUTOR: Juan José Armendáriz (1763-1808).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana del fabricante inglés «J. WHATMAN». tinta negra, regla y compás, sobre papel verjurado.

DIMENSIONES: 61,20 x 93,40 cm. Escala gráfica de 40 pies navarros.

INSCRIPCIÓN: *Planta Baxa de la Capilla de Sn./ Fermin como en el dia susiste sobre/ corta diferiencia de algunos perfiles/ para su mejor inteligencia/ y Claridad de su comprension/ para la consecucion de ella / 1. Entrada á la Capilla por la nave Principal de la Parroquia/ 2. Nave Principal/ 3. Cruceros/ 4. Sitio donde estaba el Tavernaculo/ 5. Sacristia/ 6. Pieza con comunicación a ambas Sacristias/ 7. Pieza para muebles reserbada/ 8. Pieza para idem/ 9. Galerias/ 10. Pieza donde esta la Ygriega de la Parroquia//Pamplona y octubre 12 de 1797// Juan Josef de Armendariz Arquitecto.*

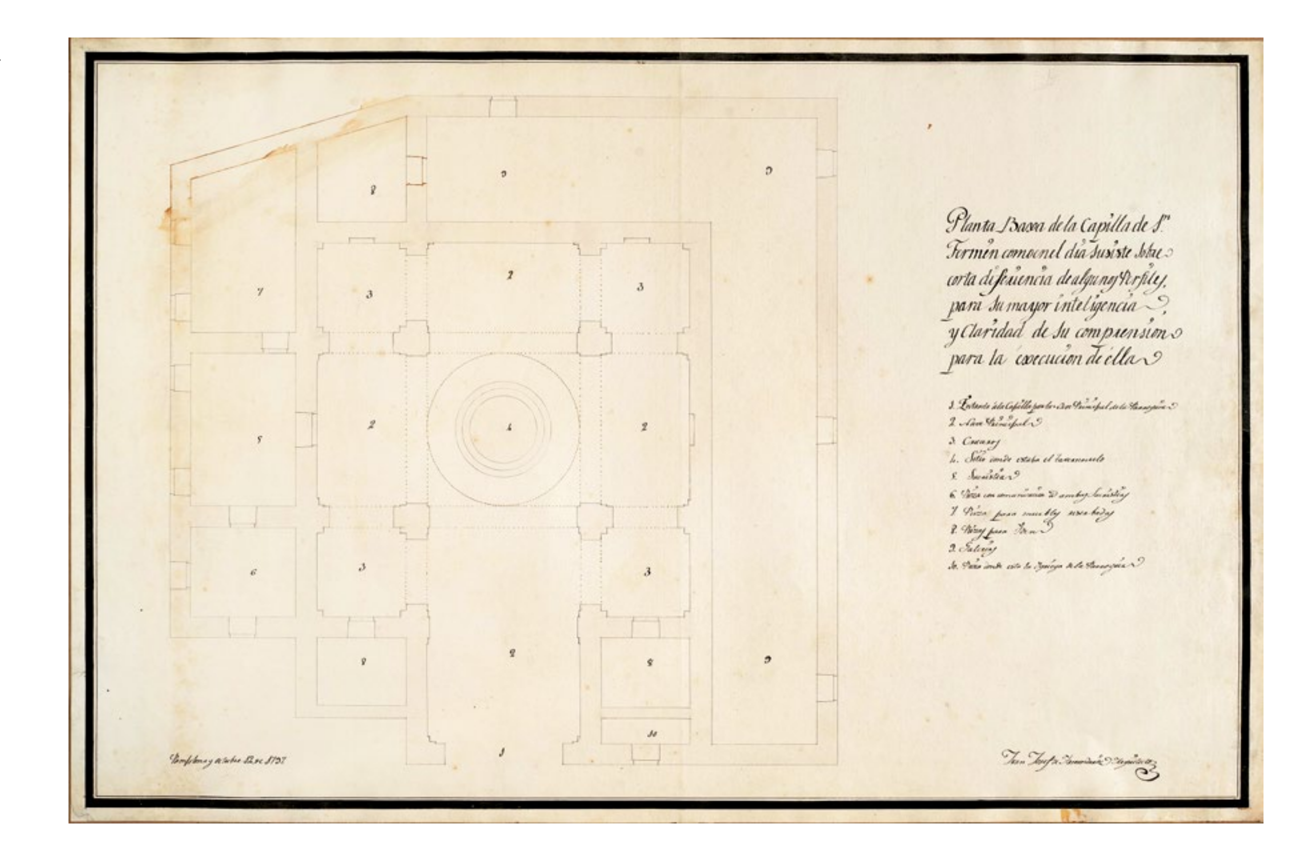
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 76.

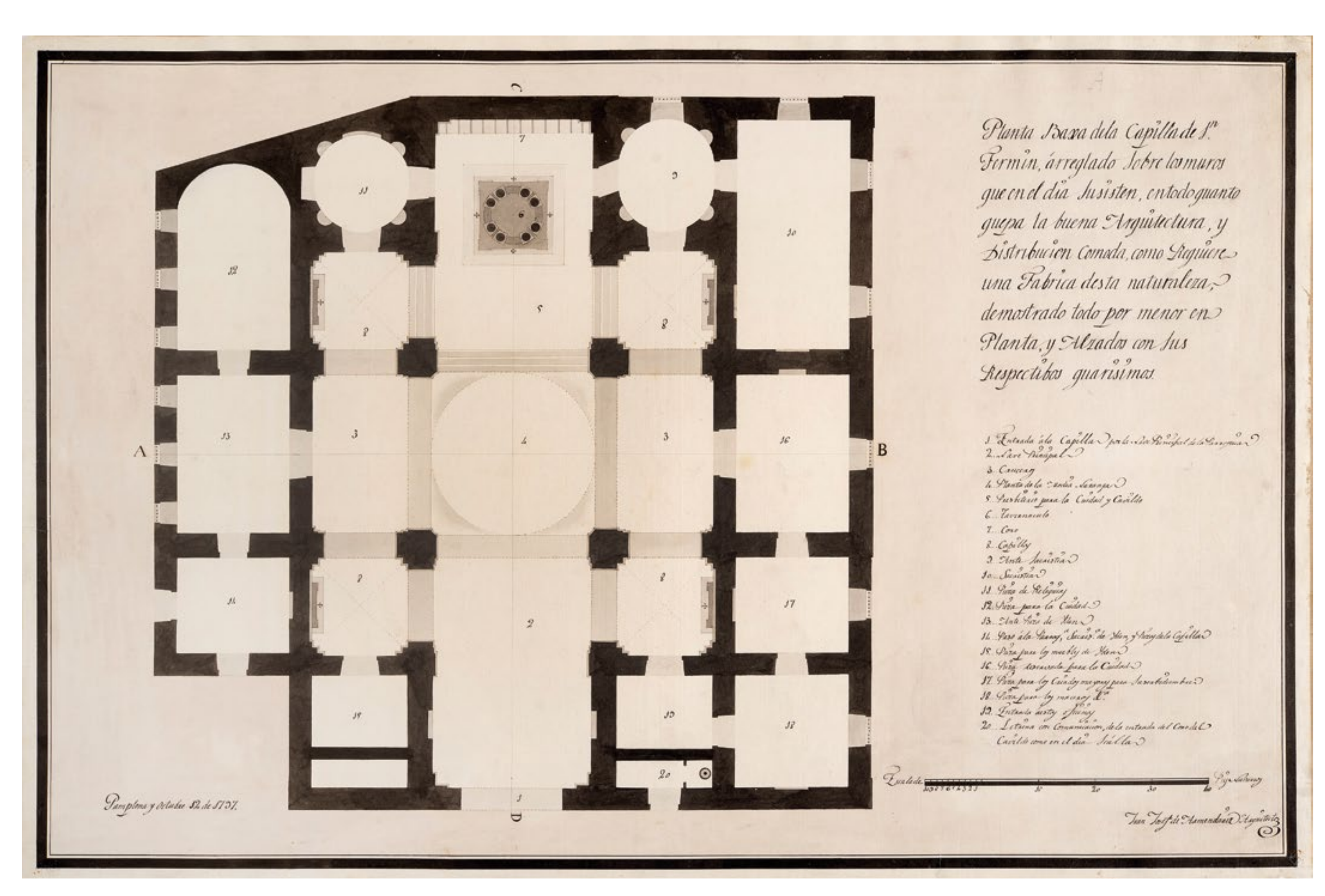
nueva planta de la torre de la iglesia parroquial de Berástegui (c. 1800). Armendáriz diseñaba muy bien y con materiales de calidad, por lo que los presupuestos resultaban lógicamente más caros.

La más importante de sus obras ejecutadas es la iglesia parroquial de Ibero (1800), en la que muestra su concepción de la Arquitectura a través de su planta, la sencillez de la volumetría, los vanos semicirculares y el tratamiento del material. También intervino en la reforma de la iglesia de Etayo (1799); en el cambio de orientación de la iglesia parroquial de la Natividad de Monreal, para la que trazó un nuevo crucero y cabecera recta (1800); en la torre y pórtico de la iglesia de Obanos (1800); en San Román de Cirauqui (1800); en la torre de la iglesia de San Pedro, de Puente la Reina (1800); en la construcción del coro y obras en el presbiterio, pórtico, pavimento y lateral norte de la iglesia de Vidania (1801-1804); y en la iglesia parroquial de Unzu (1803).

En sus apenas once años de intensa trayectoria profesional, documentada como arquitecto, Armendáriz dejo una acusada impronta personal de Clasicismo en la arquitectura navarra del tránsito secular XVIII-XIX: no sólo pudo expresar en sus creaciones lo aprendido en la Academia, sino también transmitirlo de manera pedagógica y aún imponerlo, en el ejercicio de su función supervisora diocesana. Asimismo, su interés por la arquitectura le llevó a apoyar con gran entusiasmo la Escuela de Dibujo creada en Pamplona por el también arquitecto académico Juan Antonio Pagola, llamado a ser uno de los adalides del Neoclasicismo decimonónico en Navarra.

[José Luis Molins Mugueta]





Planta que denota el proyecto de reestructuración de la capilla de San Fermín

FECHA: 1797.

AUTOR: Juan José Armendáriz(1763-1808).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra. Regla y compás. Filigrana «PL», correspondiente al papelero holandés Pieter van der Ley.

DIMENSIONES: 62,30 x 94,30 cm. Escala de 40 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Planta Baxa de la Capilla de S^{n}./ Fermin, árreglado sobre los muros/ que en el dia susisten, en todo quanto/ quepa la buena Arquitectura, y/ distribucion comoda, como Requiere/ una Fabrica desta naturaleza, demostrado todo por menor en/ Planta, y Alzados con sus/ Respectibos guarismos/ 1. Entrada á la Capilla por la nave Principal de la Parroquia/ 2. Nave Principal/ 3. Crucero/. 4. Planta de la media Naranja/ 5. Presbiterio para la Ciudad y Cabildo/ 6. Tavernaculo/ 7. Coro/ 8. Capilla/ 9. Ante Sacristia/ 10. Sacristía/ 11. Pieza de Reliquia/ 12. Pieza para la Ciudad/ 13. Ante pieza de Yden/ 14. Paso á la Parroquia, Sacristia de yden, y pieza de la Capilla/15. Pieza para los muebles de Yden/ 16. Pieza reservada para la Ciudad/ 17. Pieza para los criados mayores para su serbidumbre/ 18. Pieza para los maceros della/ 19. Entrada á estas oficinas/ 20. Letrina con comunicación de la entrada del coro/ del Cavildo como en el dia se álla// Pamplona y octubre 12 de 1797 // Juan Josef de Armendariz Arquitecto.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 77.

Diseños para la remodelación de la capilla de san Fermín, por Fernando Martínez Corcín

Perfil longitudinal interior del proyecto de reconstrucción

FECHA: 1797.

AUTOR: Fernando Martínez Corcín (1743-¿1808?).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: JWHATMAN. Tinta negra y aguada de lo mismo en gama de grises. Pluma, regla y compás.

DIMENSIONES: 5,24 x 36 cm. Escala gráfica de 50 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Perfil o corte interior que / demuestra el ornato pro / yectado por la Ciudad en / su Capilla del Glorioso / San Fermin. // Pies de Navarra. // Perfil cortado, por H.H. que demuestra el ornato interior de la Capilla, media naranja y linterna, que se / an de construir sin madera alguna. La altura total de este edificio asta la Cruz inclusive es 154 pies 2 pulgadas./ El adorno Arquitectonico es Romano, sencillo y magestuoso bien egecutado. Alfaro y Julio 2 de 1797. // Fernando Martinez Corcin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos núm. 82.

Casas Gómez, A. de las y Vázquez de la Cueva, A., *El Canal Imperial de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.

Labeaga Mendiola, J. C., «Martínez Corcín, Fernando», *Gran Enciclopedia Navarra*, t. VII, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, p. 241.

Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra Señora del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona*, Pamplona, Mutua de Seguros de Pamplona, 1987, pp. 83-85.

Vidal, J., *Goya y el Canal Imperial de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017.

El proyecto de reconstrucción, remodelación y ornato de la capilla de San Fermín, concebido por Fernando Martínez Corcín, presenta características significativas. A primera vista sorprende por su acusada esbeltez y estilizado verticalismo, en clara relación con la iglesia de San Fernando de Torrero, en Zaragoza. El autor propone una intervención integral, que incluye la demolición del tambor sustentante de la cúpula, todavía en pie. El texto explica la causa del colapso, acontecido a escasos ochenta años de la inauguración del templo, cuando determina que la media naranja y linterna arruinadas en 1795 *se han de construir sin madera alguna*: con certeza, las aguas pluviales afectaron al maderamen irreversiblemente. El nuevo tambor se plantea octogonal, con pilastras contiguas en los ángulos, y paños que acogen ventanas, rematadas en frontones, alternativamente triangulares y curvos, al modo miguelangelesco. El mismo esquema se repite al exterior, añadiendo al tambor una balaustrada, que se interrumpe rítmicamente en los ángulos para ofrecer flameros sobre pedestales, diseño, que a su escala, se repite en la linterna.

La primera mención documental de Fernando Martínez Corcín en Pamplona se remonta a octubre de 1767, cuando presentó proyecto para el retablo de la nueva capilla de la Virgen del Camino, en la iglesia pamplonesa de san Saturnino; idea que no resultaría ganadora. Su trayectoria profesional aparece vinculada a la construcción del Canal Imperial de Aragón, empresa a la que sirvió como arquitecto facultativo. Figura como cofirmante de los planos del proyecto de 1778-1781, también como autor de la memoria sobre el estado de las obras, en 1784; y de los planos de cubicación del Canal, en 1808. La iglesia de san Fernando de Torrero es ejemplo destacado de la arquitectura religiosa neoclásica en Aragón. Se construyó cumpliendo una iniciativa de Pignatelli, para atender como parroquia a las familias de quienes trabajaban en la construcción del Canal. Con alguna ligereza se viene atribuyendo su autoría al arquitecto zaragozano Tiburcio del Caso (1769-1846), cuando mayores posibilidades apuntan claramente a Martínez Corcín. En efecto, mientras Caso estudiaba Matemáticas en la correspondiente Escuela de la Real Sociedad Económica Aragonesa (1788-1792) y Dibujo y Arquitectura en la Academia de Bellas Artes de San Luis (se tituló como arquitecto en 1807), trabajaba como delineante del Canal Imperial a las órdenes del director facultativo, Fernando Martínez Corcín. De hecho, en 1796 Caso fue nombrado aparejador de la construcción de San Fernando de Torrero. Bien es verdad que la Biblioteca Nacional conserva un plano con su firma autógrafa, visado en 5 de abril del mismo por el Conde de Sástago, que representa el perfil de la fachada. En la francesada, los ocupantes utilizaron la iglesia como cocina y aprovecharon la madera de sus elementos arquitectónicos como combustible. Casi en ruinas, fue convertida en establo para la caballería. Hubo de reconstruirse a partir de 1813. A presente, bien se puede atribuir el proyecto de construcción inicial a Martínez Corcín y la dirección de obra (1796-1797) a Tiburcio del Caso, incluida la autoría de la traza del pórtico tetrástilo, como normal fin de la obra. A su cargo correría también la reconstrucción acometida a partir de 1813, para susbsanar los desastres de la guerra.

En la Ribera de Navarra Martínez Corcín desarrolló diversas actividades relacionadas con la ingeniería hidráulica y viaria, circunstancia que le asemeja a Santos Ángel Ochandátegui. En 1791 trazó un mapa que representaba el regadío de Arguedas, los caminos y el parcelario de la zona. En 1796 dibujó un mapa general del río Aragón, con las obras de regadío existentes o previstas en los términos de Valtierra, Arguedas y Tudela. José María Torres Pérez ha dado cumplida noticia del proyecto de cementerio para Tudela, ideado por Martínez Corcín en 1805, que fue básico para su construcción efectiva entre 1833 y 1834, con mínimas modificaciones, a la baja en tamaño y bajo firmas de otros maestros. Durante el bienio 1797-1798 dirigió las obras de consolidación de las torres de San Miguel de Corella, llevada a cabo por Juan José Arigita. En 1799 proyectaba reformas para la iglesia y torre de Arróniz. Poco después, ya a principios del siglo, con Miguel de Hermosilla hizo los planos para la capilla de San Francisco Javier en la parroquial de Santa Eufemia, de Villafranca. También en 1804 presentó una traza para la torre parroquial de Dicastillo al igual que hizo Juan José Armendáriz. Como dato curioso puede citarse que el Museo del Prado conserva un dibujo de la fachada de la colegiata de San Miguel, de Alfaro, fechado y firmado por Martínez Corcín en 1777.

[José Luis Molins Mugueta]


Perfil ò corte interior que demuestra el ornato proyectado por la Ciudad en su Capilla del Glorioso San Fermin.
Pies de Navarra.
Perfil cortado por H, H, que demuestra el ornato interior de la Capilla, media naranja, y linterna, que se han de construir sin madera alguna. La altura total de este Edificio asta la Cruz inclusive es 154 pies 2 pul.s
El adorno Arquitectonico es Romano, sencillo, y magestuoso bien egecutado
Alfaro y Julio 2 de 1797.
Fernando Martinez Corcin

Capilla de San Fermín. Plantas para el proyecto de reconstrucción y ornato

FECHA: 1797.

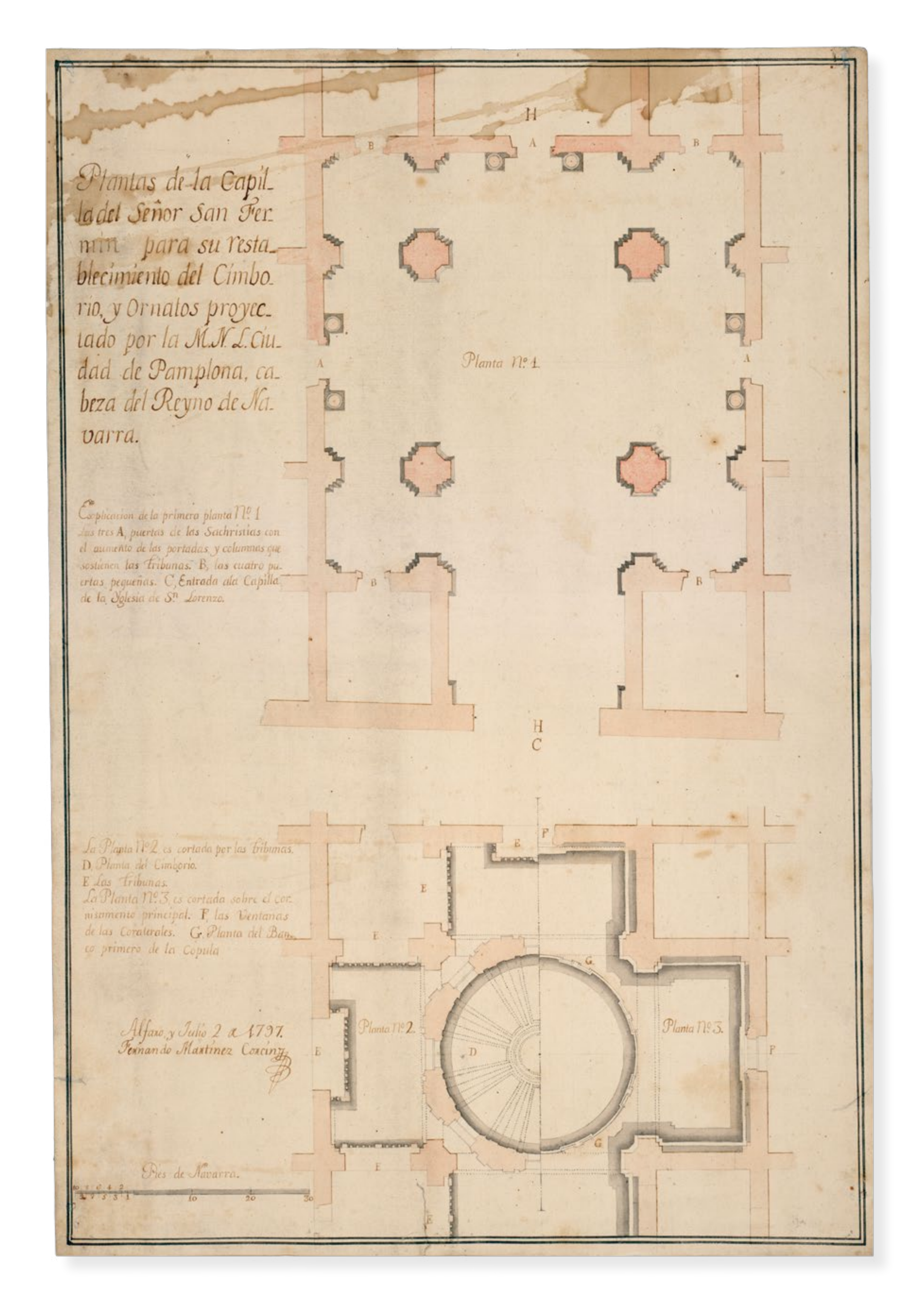
AUTOR: Fernando Martínez Corcín. Alfaro (1743-¿1808?).

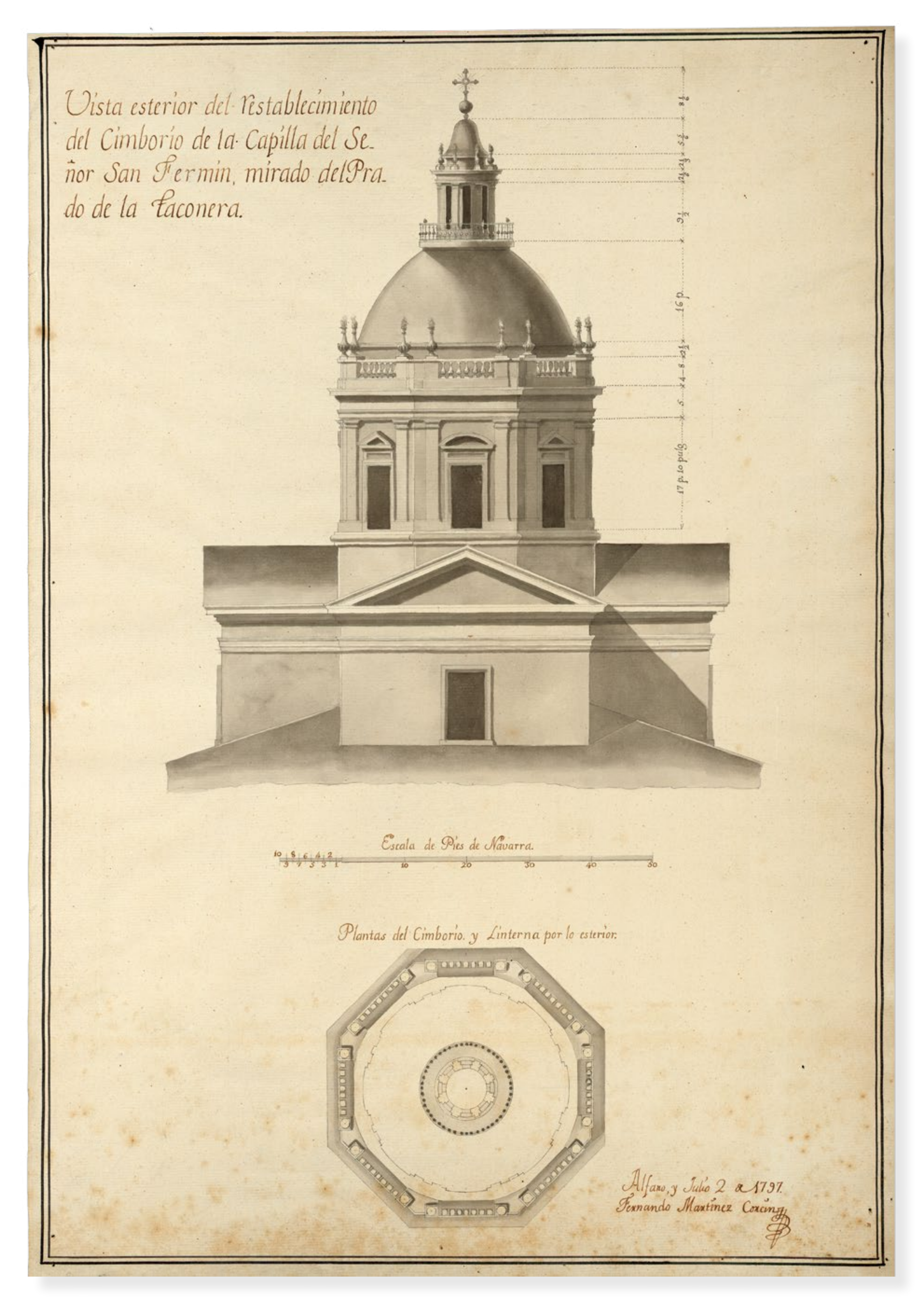
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Flor de lis en campo de escudo, surmontado por corona real y panal externo pendiente, más texto *C & I I Honig* (Cornelis & Jan Jacob Honig (?), empresa papelera holandesa). Tinta. Pluma, regla y compás.

DIMENSIONES: 53,00 x 36,30 cm. Escala gráfica de 30 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: Textos: *Plantas de la Capil_ / la del Señor San Fer_ / min para su resta_ / blecimiento del Cimbo_ / rio, Ornatos proyec_ / tado por la M.N.L. Ciu_ / dad de Pamplona, cabeza del Reyno de Na_ / barra // Explicacion de la primera planta N° 1 / Las tres A, puertas de las Sachristias con / el aumento de las portadas y columnas que / sostienen las tribunas. B, las cuatro pu_ / ertas pequeñas. C, entrada ala Capilla / de la Yglesia de Sn. Lorenzo. // La Planta N° 2 es cortada por las tribunas. D. Planta del Cimborio. / E, Las tribunas. // La Planta N° 3 es cortada sobre el cor_ / nisamento principal. F, las Ventanas / de los coraterales. G, Planta del Banco primero de la Copula // Alfaro y Julio 2 de 1797. // Fernando Martínez Corcín.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm 83.





Proyecto restauración cúpula y linterna para capilla de San Fermín

FECHA: 1797.

AUTOR: Fernando Martínez Corcín (1743-¿1808?).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: JWHATMAN Tinta negra y aguada de lo mismo en gama de grises. Regla y compás.

DIMENSIONES: 51,4 x 36 cm. Escala gráfica de 50 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Vista esterior del restablecimiento / del Cimborio de la Capilla del Se- / ñor San Fermin mirado del Pra./do de la Taconera. // Plantas del Cimborio y Linterna por lo exterior // Alfaro y Julio 2 de 1797. // Fernando Martinez Corcin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 81.

Proyecto elegido y ejecutado para la remodelación de la capilla de San Fermín, por Santos Ángel de Ochandátegui

Proyecto de reconstrucción y decoración. Sección longitudinal

FECHA: 1799.

AUTOR: Santos Ángel Ochandátegui (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana parlante que representa un panal de abejas en campo de escudo heráldico, alusivo al apellido familiar del papelero neerlandés Honig & Zoonen. Tinta negra y grises, y en partes, aguada en amarillo y rosa. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 64,5 x 49, 5 cm. Escala gráfica de 79 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Corte interior por las letras A, B, de la planta. Escala en pies castellanos*. Datado y firmado: *Pamplona 15 de Diciembre de 1799. Ochandategui*.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 85.

En 1799 Ochandátegui se hizo con la restauración y reforma de la capilla de San Fermín, por delante de otros tres profesionales. Siguiendo su plan, las obras se extendieron entre 1800 y 1805, respetando sustantivamente la planta original, de cruz griega inscrita en un cuadrado, y conservando el tambor como soporte de la media naranja y linterna, constitutivas de la cúpula central, que hubieron de reconstruirse. El interior adquirió el actual aspecto clasicista mediante la sustitución de soportes por pilastras corintias, el uso de casetones en las bóvedas, empleo de besantes en el intradós de los arcos, sustitución de ventanas rectangulares por óculos. Trece tribunas voladizas, con celosías, fueron sustituidas por once vanos de antepechos abalaustrados. El autor demuestra la experiencia adquirida en la dirección técnica de la fachada de la cercana catedral, al utilizar elementos similares a los diseñados por Ventura Rodríguez para el nártex de aquel templo, a su vez inspirados en modelos italianos. El traslado del nuevo trono-baldaquino de la imagen titular hacia el testero, propuesta prevista por Ochandátegui, completó un cambio del concepto espacial, pues el impacto efectista y emocional previo, determinado por la planta central combinada con el abigarrado y profuso ornato barroco, se vio sucedido por la claridad visual y funcionalidad de espacios, cualidades de estirpe académica.

Santos Ángel de Ochandátegui casó en 1774 con María Zoa (Zoe) de Angulo, en Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja), circunstancia que explica la razón de su vecindad allí durante no muchos años, tras conseguir expediente de hidalguía en la Chancillería de Valladolid. Se formó gremialmente con el maestro logroñés Francisco Alejo Aranguren (c.1739-1785). Ya capacitado, ambos trabajaron en tierras de La Rioja, Burgos y Navarra, formando equipo. Se vinculan a Ochandátegui las torres parroquiales de Alesanco, Puente la Reina y Medavia. La parroquial de san Pedro, en Mañeru (1785), es su obra arquitectónica de mayor importancia en Navarra. Contó con la confianza de Ventura Rodríguez, quien le encomendó la dirección a pie de obra de dos importantes proyectos suyos, como son la traída de aguas a Pamplona, desde el nacedero de Subiza (realizada entre 1783-1790), compartida con Francisco Alejo Aranguren, hasta el fallecimiento del riojano. Y la fachada de la catedral iruñense, resultando las obras, en este caso, exclusivamente supervisadas por Ochandátegui, desde su inicio, en 1783 hasta la finalización en 1800. Ideó y construyó la hermosa Casa Prioral, terminada para 1786, tres edificios de viviendas para el Arcedianato y la placeta situada ante la fachada de la seo (1799), más espectacular que su antecedente de Puente la Reina. La ampliación del último tramo de la catedral, hecha para enlazar con la fachada, constituye uno de los más tempranos ejemplos de «revival» gótico en España.

El durangués ejerce una gran actividad en Pamplona. De 1780 puede datar su plan de remodelación de la Casa del Toril. Cuatro años después diseñó un jardín botánico (no realizado) como anexo a la Cátedra de Medicina. Para el Consistorio ejerció una función equivalente a una moderna dirección de urbanismo y obras, y se le debe la redacción o supervisión de la ordenanza de edificios, impresa en 1786. Fue Director de Caminos de Navarra entre 1780 y 1802, lo que suponía ser el arquitecto del Reino. Inundada Sangüesa en repetidas ocasiones por crecidas del Aragón, en 1787 propuso abandonar el núcleo antiguo y crear una nueva ciudad en emplazamiento seguro. Para esta Nueva Sangüesa dibujó un plano hipodámico, clara evocación del urbanismo clásico greco-romano. Aprobado el proyecto por la Diputación en 1790, no se realizó por razón económica. En 1791 Floridablanca le nombró Inspector Real del Camino de Madrid a Arganda. Cuando en 1802 Ochandátegui obtiene venia para renunciar a sus empleos y retirarse al Durango natal por motivos de salud, deja marcadas las pautas para el asentamiento del Neoclasicismo en Navarra. Falleció en diciembre de aquel año.

[José Luis Molins Mugueta]

LARUMBE MARTÍN, M., *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

MOLINS MUGUETA, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro-Universidad de Navarra, 2020.

MOLINS MUGUETA, J. L., *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona. 1790-1990*. Catálogo de la Exposición. Pamplona: Ayuntamiento-Área de Promoción Ciudadana, 1990.

MOLINS MUGUETA, J. L., «Ventura Rodríguez y el Academicismo en Navarra», *El Arte en Navarra*, núm. 34, Pamplona, Diario de Navarra, 1995, pp. 529-544.


Corte interior por las letras A.B. dela planta
5 10 20 30 40 50 60 70 Pies castellanos



Planta de la capilla con instrucciones de construcción y reforma de su ornato

FECHA: 1799.

AUTOR: Santos Ángel Ochandátegui (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana parlante que representa un panal de abejas sobre campo de escudo heráldico, alusivo al apellido familiar del papelero neerlandés Honig & Zoonen. Tinta negra y grises; y aguada de amarillo y rosa en zonas dibujadas. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 65 x 50 cm. Escala gráfica de 60 pies de Castilla.

INSCRIPCIÓN: *Explicacion*

El edificio de la capilla de San Fermin ha esepcion dela / cupula ó medianaranja que se arruinó con su linterna consta / de una obra solida, y su planta en general es tambien bas- / tante arreglada, a diferencia de los repetidos impropios resaltos / que la afean, y producen un alzado desordenado. La elevacion / interior dela nave tiene una proporcion regular con su ancho, / y en estos supuestos parece indispensable el que se trate de / conservar, y aprovechar la estructura, reformando en lo posible / la decoracion interior en seguida dela obra que debera / executarse para reedificar la medianaranja y linterna con / arreglo al dibuxo. /

Como todas las vasas, y aun los pilares son de piedra / muy dura hasta el asiento delos capiteles no se puede arreglar / quanto se quiere la planta, la qual existe actualmente enla / forma que demuestra la parte A, B, C, D, B, y la otra mitad / A, E, F, B, denota la reforma que se propone hacer evitando / los tres resaltos inutiles, y formando en lugar de ellos un / mimbro que presenta media pilastra defrente por cada lado, / la qual recibiendo como corresponde el Arquitrabe proporciona / un entablamento mas regular, según manifiesta el dibuxo, / y al mismo tiempo se corta tambien un resalto en cada uno / delos angulos delas naves pequeñas. La proporcion de el / ancho delas pilastras discrepa tambien algun tanto dela que deviera tener con su altura; pero esta imperfeccion que no / es reparable ávista dela obra no puede enmendarse por la razón / espuesta de ser executadas en piedra dura, que no admite / añadirle lo muy poco que les falta de ancho á dichas pilas-/ tras, y por la misma causa se hace tambien impracticable / el abrirles canales ò istrias. /

Todo el ornato interior que tiene la capilla es sumamente / desarreglado, muy grande de talla executada groseramente; / pero como todo, fuera de los pilares, es de yeseria, no hay / dificultad en despejarle, y correr de nuevo su Arquitectura, / y adorno delas bobedas: y es lo que se propone por el dibuxo / interior que acompaña ésta planta cortado por las letras A, B. /

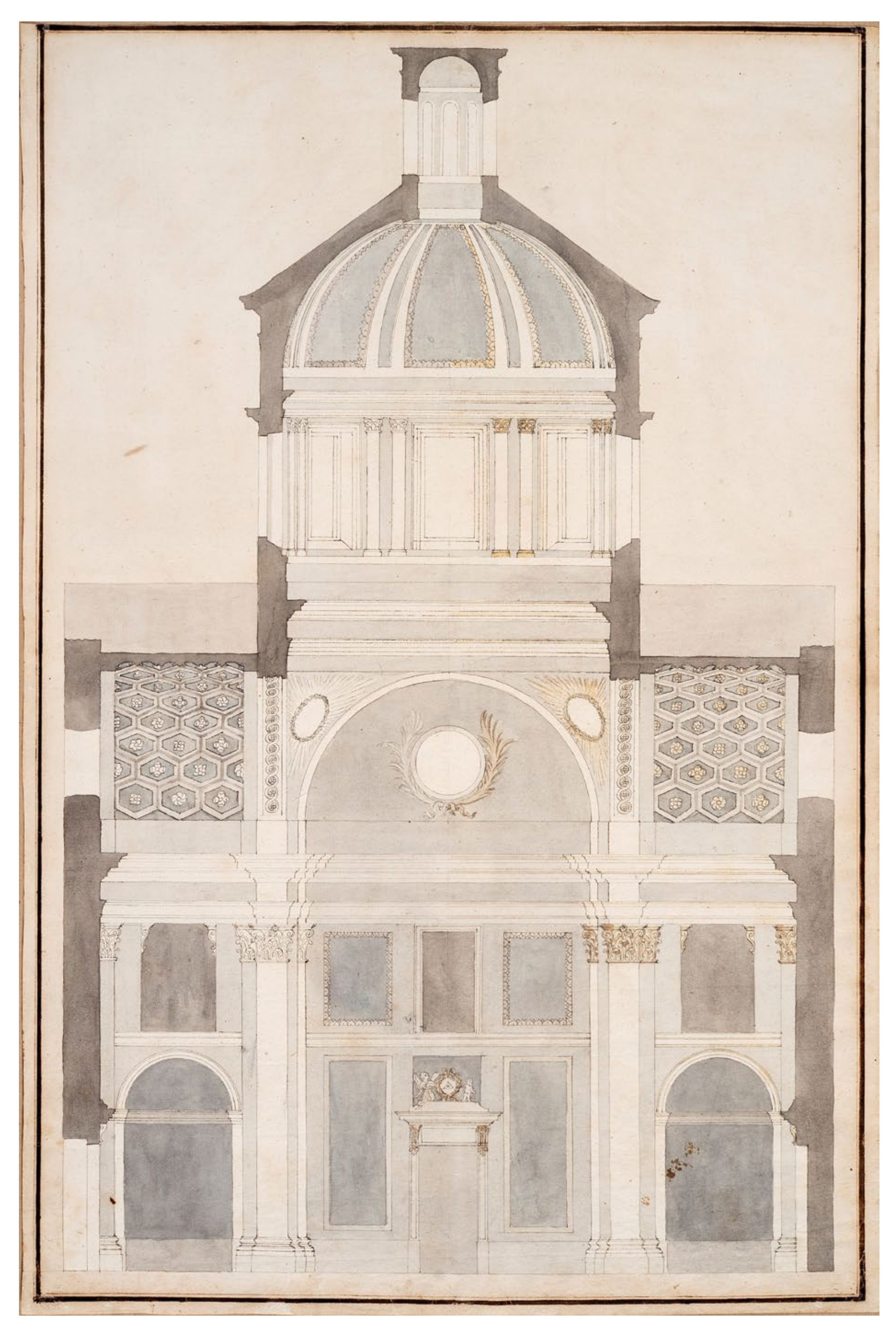
El arco que franquea la entrada desde la Parroquia ala / capilla es igualmente barbaro: y como no tiene estension, prin-/ cipalmente por el lado de el coro, para formar un cuerpo de / Arquitectura, se ha dibuxado el adorno sencillo que acom- / paña, conservando los pedestales que existen de piedra. /

El mismo dibuxo interior manifiesta, que en lugar delas / tribunas voladas que ofuscan la capilla á manera de teatro se / han adoptado valaustradas, que no abanzan fuera de el muro./

Executando asi la obra que manifiestan los dibuxos con / inteligencia y esmero quedará la capilla con el decoro y / hermosura que corresponde, á diferencia de el Altar, para el qual se dispondrá tambien el dibuxo á fin de que / se execute con arreglo quando llegue el caso. /

Nota. La situacion del altar antiguo es en el centro G; pero si se hace / el nuevo estara mejor en H, para dejar desahogo en las funciones. // Ochandategui.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 84.



Sección interior, con propuesta de trabajos de ornato. Primera fase

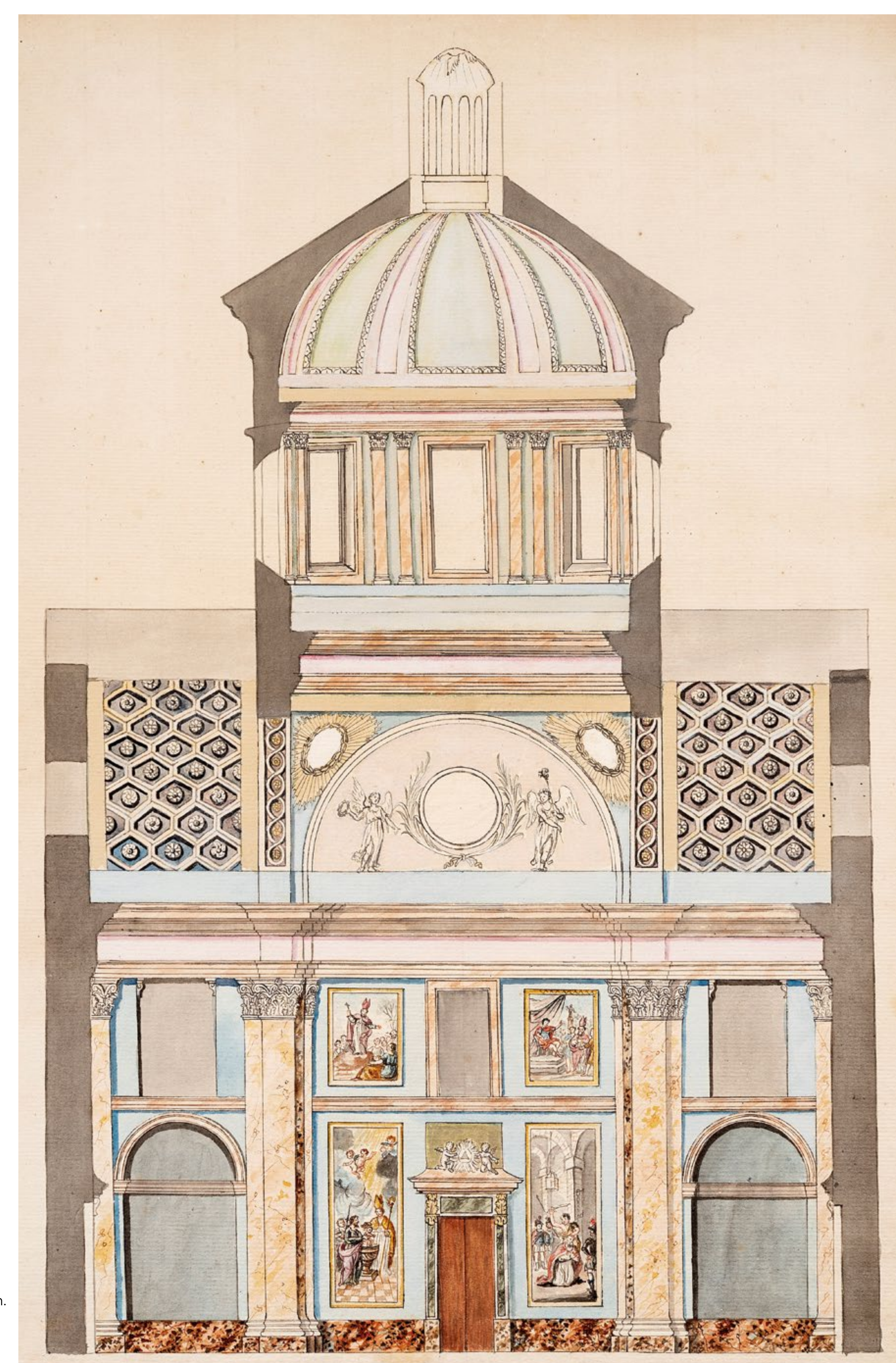
FECHA: 1799.

AUTOR: Santos Ángel Ochandátegui (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana parlante que representa un panal sobre campo de escudo heráldico, alusivo al apellido familiar del papelero neerlandés Honig & Zoonen. Tinta negra y gama de sus grises. Acuarela polícroma en determinados puntos. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 64,5 x 49,5 cm. Escala gráfica de 70 pies castellanos.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 85.



Sección interior, con propuesta de trabajos de ornato. Segunda fase

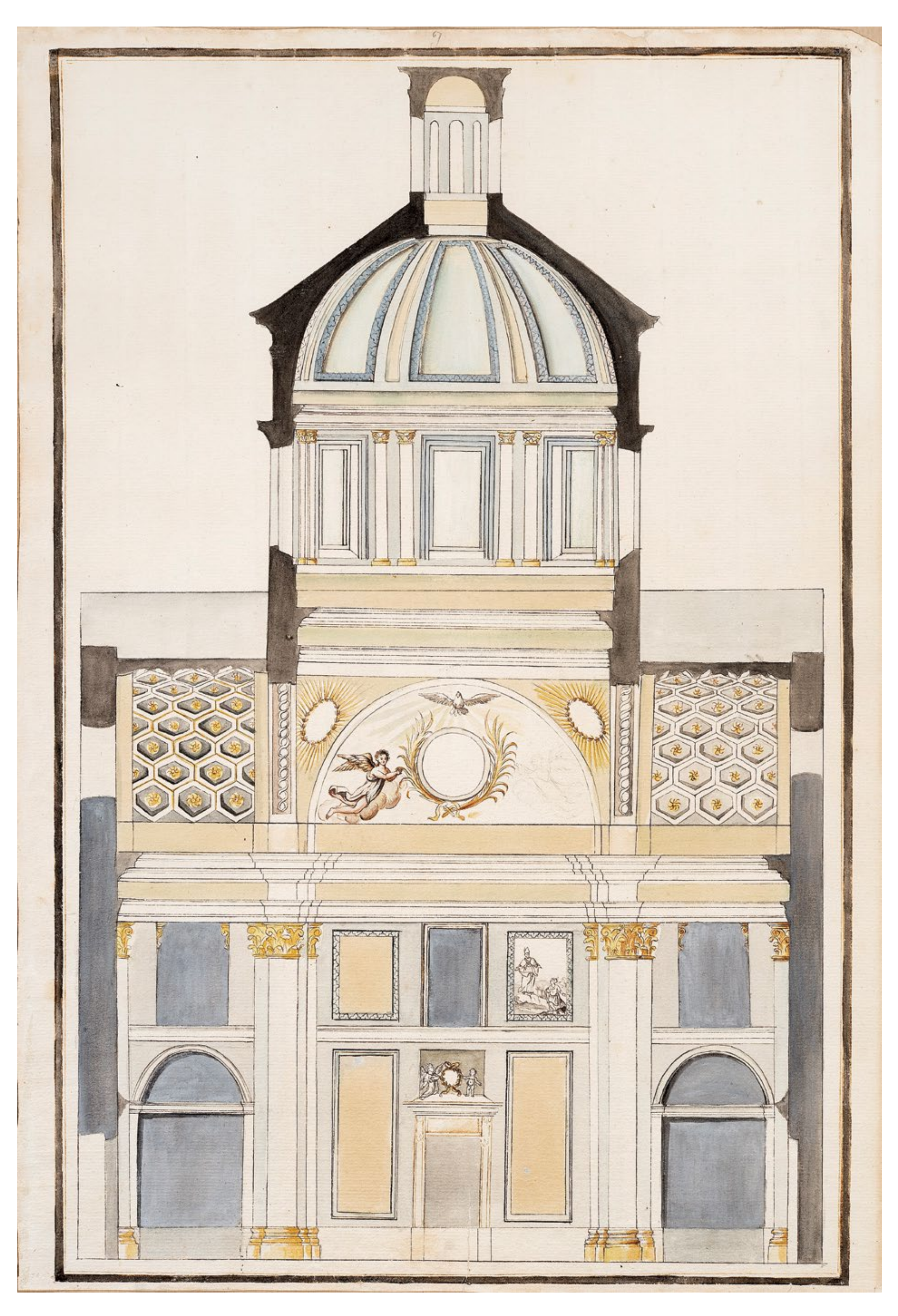
FECHA: 1799.

AUTOR: Santos Ángel Ochandátegui (1749-1802).

PAPEL VERJURADO. FILIGRANA: *J HONIG & ZOONEN*, apellido familiar del papelero holandés Honig & Zoonen. Tinta negra y gama de grises. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 53 x 36,5 cm.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 86.



Sección interior, con propuesta de trabajos de ornato. Última fase

FECHA: 1799.

AUTOR: Santos Ángel Ochandátegui (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana parlante que representa un panal apícola sobre campo de escudo heráldico, alusivo al apellido familiar del papelero holandés Honig & Zoonen. Tinta negra y gama de grises. Regla, compás y mano alzada, sobre papel verjurado.

DIMENSIONES: 53,5 x 37,4 cm.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 88.

Proyecto para la parroquia de San Juan Bautista de Irañeta

Irañeta, localidad situada a 32 kilómetros de Pamplona, en la comarca de la Barranca y a orillas del río Araquil, cuenta con escasa población, dedicada tradicionalmente a la ganadería y agricultura. El *Diccionario* de Pascual Madoz señala que a mediados del siglo XIX tenía 48 casas, «*distribuidas en tres calles y dos plazuelas*», y 309 «*almas*», entre las que se contaban «*treinta alumnos de ambos sexos*» que acudían a la escuela pública. En la actualidad no llega a los doscientos habitantes.

A finales del siglo XVIII el párroco de Irañeta, consciente del deterioro del templo parroquial y de que se había quedado pequeño para acoger a los feligreses, se puso en contacto con el arquitecto del obispado de Pamplona para que dictaminara sobre su ampliación o la construcción de un nuevo edificio. El arquitecto propuso «*hacer de nuevo la planta en el mismo sitio, cogiendo el terreno necesario*».

El arquitecto era José de Armendáriz, natural de Muez. Se había formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1790 y 1796 y era, coherentemente, un fervoroso seguidor del neoclasicismo. Al terminar sus estudios, en 1797 se instaló en Pamplona, donde fue nombrado responsable de las obras del obispado. Y a este cometido se dedicó prácticamente en exclusiva, hasta el punto de que en los siete años en que estuvo activo, desde 1797 hasta 1803, proyectó o realizó al menos diez obras en otras tantas iglesias de la diócesis. De ellas cabe destacar el proyecto de la capilla de San Fermín en la parroquia pamplonesa de San Lorenzo.

Armendáriz entregó el plan de la nueva parroquia de Irañeta el 3 de agosto de 1798. Se conservan tres planos: uno de la planta y de la sección del crucero, que es el que aquí se reproduce; otro de la fachada con la torre campanario, y el tercero con una nueva propuesta de fachada, más sencilla y con mejores accesos y sin campanario. Larumbe considera que es uno de los «*más grandiosos de este arquitecto en una línea totalmente academicista*».

Se proponía una iglesia con planta de cruz latina de 25 metros de largo en el exterior, con una sola nave cubierta con bóveda de cañón reforzada con cuatro arcos torales y en el crucero una cúpula gallonada de 9 metros de diámetro. De acuerdo con modelos clásicos, la cabecera y los extremos del crucero se cerraban con exedras. La «fachada principal» estaba definida por un eje de simetría que centraba la puerta de acceso, un óculo y un pequeño campanario que remataba el conjunto.

Armendáriz planteó además un nuevo pórtico y sacristía que cambiaba totalmente la fachada: constaba de un pórtico con tres arcos de medio punto en cuyo interior se encontraban tres puertas. La del centro era la principal y se cerraba con arco de medio punto, la de la izquierda, de menor tamaño y adintelada, tenía la misma función que la principal; por su parte, la de la derecha, también adintelada, era «fingida», falsa. Aquí el arquitecto cuida que se observe la simetría, uno de los principios fundamentales de la arquitectura de la época; con este mismo objeto, advierte de que los muros se han de levantar «*guardando siempre la exactitud en que vayan con simetría todos los vanos y macizos*» y en otro lugar la vuelve a mencionar cuando indica que se colocarán «*las sepulturas encajonadas con buenas losas, con mucha simetría*».

El proyecto tenía un serio inconveniente: era caro. El presupuesto se estimó en 20.000 pesos, a pesar de haberse previsto aprovechar «*todo lo que se pueda de la piedra sillería, como mampostería, maderamen, ladrillo, etc., para que de este modo sea menos el gasto total*». De cualquier forma, suponía un desembolso inaceptable para el vecindario. La temprana muerte de Armendáriz en 1804 acabó por descartarlo.

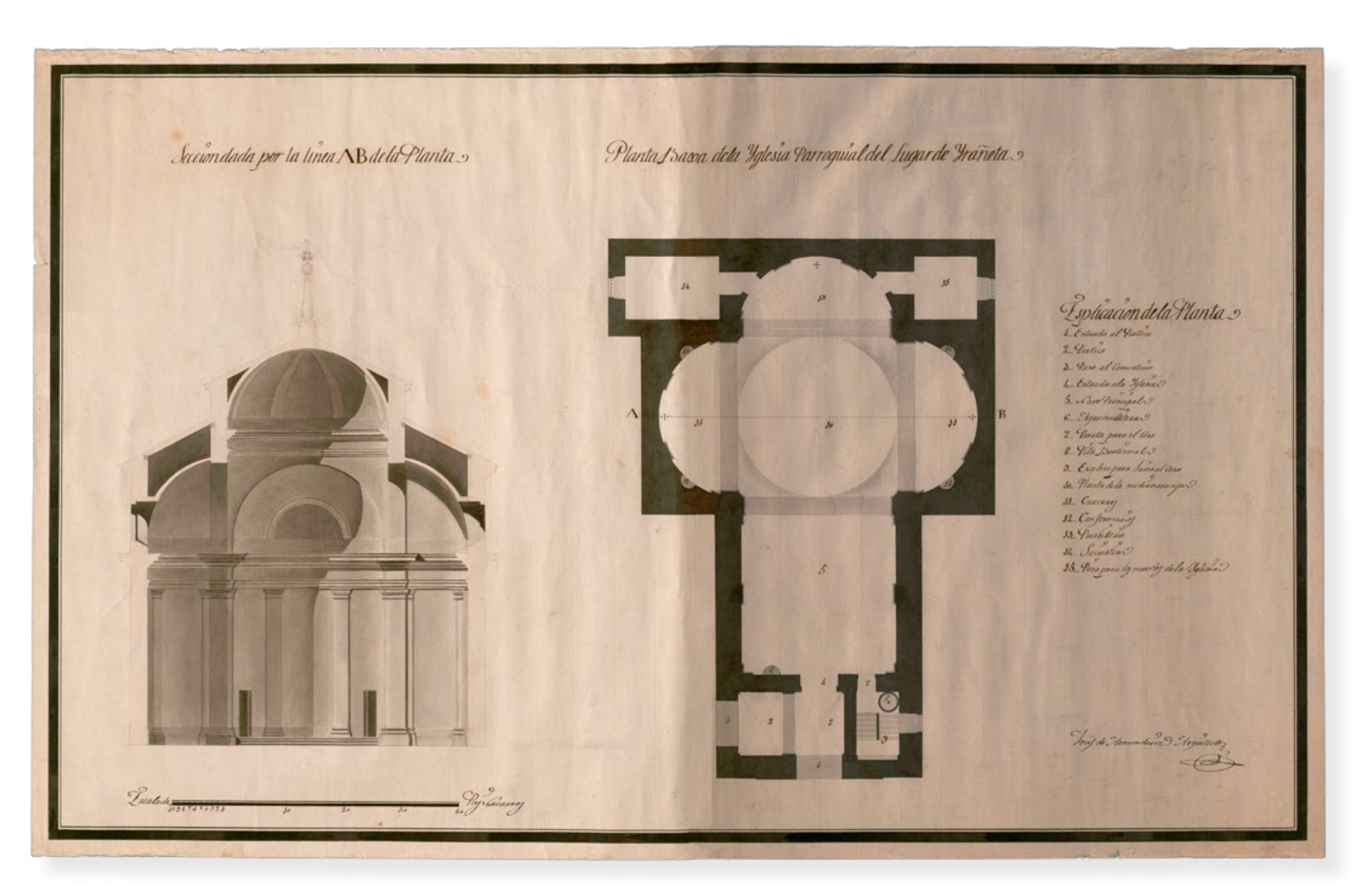
Al momento se encargó un nuevo proyecto a Juan Antonio Pagola, también de formación neoclásica, que no gustó a las autoridades; tampoco contó con su aprobación el de Antonio Barinaga, maestro cantero. Por último, en 1807 se encomendó la obra a Pedro Manuel de Ugartemendía, autor del proyecto del Teatro Principal levantado en Pamplona en la plaza del Castillo. Este concibió un templo de planta de cruz griega, muy del gusto de la época. Las obras comenzaron inmediatamente y en 1809, a pesar de la guerra de la Independencia, se pudo restaurar el culto, aunque de manera precaria ya que los trabajos se prolongaron hasta 1847, cuando se concluyó el campanario.

[Javier Itúrbide]

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, V**, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.

Honour, H., *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait, 1982.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



Planta para la parroquia de San Juan Bautista de Irañeta

FECHA: 1798.

AUTOR: José Armendáriz (1763-1804).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra y aguada negra con pluma y pincel. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 57 x 91 cm. Escala gráfica de 40 pies navarros.

INSCRIPCIÓN: *Seccion dada por la línea AB dela Planta // Planta Baxa dela Yglesia Parroquial del Lugar de Irañeta // Esplicacion dela planta / 1 Entrada al Portico / 2 Portico / 3 Paso al Cementerio / 4 Entrada ala Yglesia / 5 Nave Principal / 6 Aguavenditera / 7 Puerta para el Coro / 8 Pila Bautismal / 9 Escalera para suvir al Coro / 10 Planta dela medianaranja / 11 Cruceros / 12 Confesonarios / 13 Presbiterio / 14 Sacristia / 15 Pieza paralos muevles dela Yglesia // Escala de 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 [pies]10 20 30 40 pas[os] navarros // Josef de Armendariz Arquitecto.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, núm. 19.

Propuesta para la reforma del interior de la catedral de Pamplona

Propuesta para la reforma del interior de la catedral de Pamplona
FECHA: 1800.
AUTOR: Santos Ángel de Ochandátegui (1749-1802).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado y agarbanzado. Filigrana: «J HONIG & ZOONEN» y un panal alusivo al apellido del fabricante holandés. Tinta marrón y negra y aguada gris. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 93 x 56 cm.
INSCRIPCIÓN: *Explicación. / Los números 1 denotan el paraje donde se propone / colocar el coro y es el sitio en que se halla actu / almente el presbiterio. 2. significa la / forma en que podrá ponerse el retablo mayor, / que se debe quitar para hacer lugar al nuevo coro. / 3. denota el altar mayor, que debe estar / aislado en el centro de la capilla mayor. / 4. manifiesta la extensión del nuevo presbiterio. / 5. el altar de los Reyes y otro en simetría. / 6. el actual coro que se trata de quitarlo. / 7. la situación que deben tener los altares / en las capillas // Planta de la Catedral de Pamplona. // Escala de pies Castellanos // Pampª Nbre de 1800 / Ochandategui.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral de Pamplona. Planos y diseños.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen», *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 383-397.
GOÑI GAZTAMBIDE, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núms. 118-119, 1970, pp. 5-64.
MOLINA Y SALDÍVAR, G. (marqués de Ureña), *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música del templo...*, Madrid, 1784, pp. 313-314.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III», *Fragmentos*, núm. 2-13-14, 1988, pp. 115-127.

Cuando las obras de la fachada de la catedral de Pamplona estaban a punto de finalizar, Ochandátegui recibió el encargo del cabildo catedralicio para hacer un plan destinado a hermosear el templo, algo que hizo, acompañando su informe con una planta del edificio.

Junto al memorial, Ochandátegui entregó un plano firmado y fechado el 20 de septiembre de 1800, con una numeración correlativa del 1 al 7, marcando las reformas sobre la planta de la catedral, según aparece en la inscripción. Aunque la claridad con que se expresa Ochandátegui en su escrito no deja lugar a dudas, bueno será comentar algunas de sus ideas, para demostrar cómo seguía, al pie de la letra, las directrices marcadas por el marqués de Ureña en sus *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música en el templo*. Allí se muestra especialmente disconforme con la colocación del coro en el centro de la nave mayor de los templos, anotando que impedía la contemplación de la perspectiva interior de los edificios, ocupaba mucho sitio e inhabilitaba otras partes de los templos, impidiendo el seguimiento de las ceremonias litúrgicas.

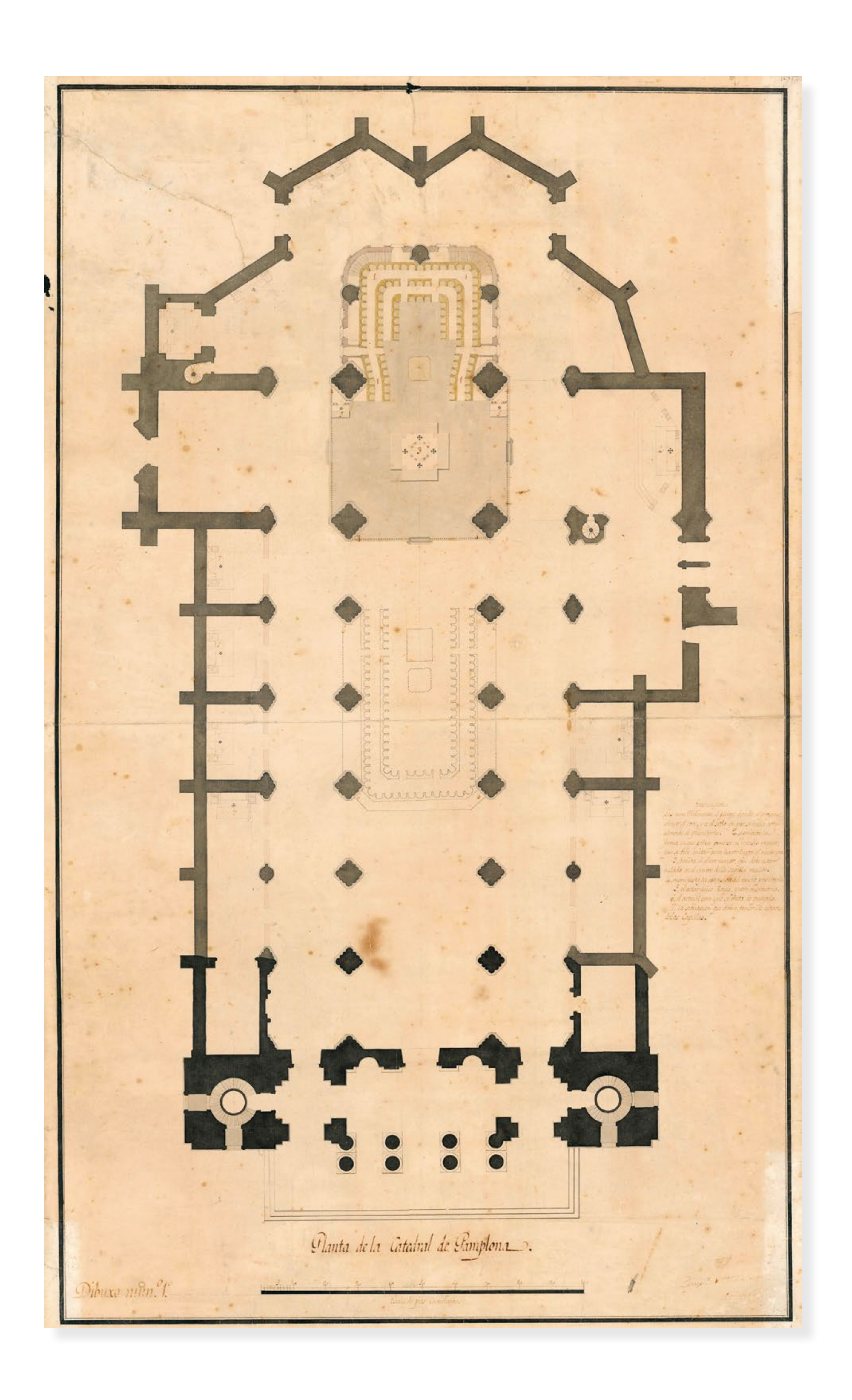
Lo fundamental en el informe de Ochandátegui es señalar cómo la gran argumentación del arquitecto era el desmontaje del coro, no solo en los primeros párrafos, sino que subyace en todo el informe. Todo ese alegato contra el coro en el centro de la nave mayor era algo por lo que habían clamado Ponz y, de manera muy especial, el marqués de Ureña. Este último, como señala Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, escribió sus famosas *Reflexiones*, basándose en la obra del abate Fleury *Moeurs des israelites et des chrétiens*, traducida al castellano a instancias del obispo jansenizante J. Climent, y en sus indagaciones sobre historia eclesiástica, los santos padres, los antiguos concilios y la arqueología cristiana. El marqués de Ureña llegó a la conclusión que justifica con numerosos argumentos, de que el coro debía situarse rodeando al altar mayor, según costumbre de las iglesias primitivas y, consecuentemente, debía erradicarse la costumbre hispana de hacerlo en la nave central. Las razones de Ureña y de Ochandátegui coinciden, al señalar cómo el coro interrumpe la parte más suntuosa del templo y la armonía del edificio.

Aquellas partes del informe de Ochandátegui que insisten, de manera más o menos velada, en la depuración de los elementos de amueblamiento barroco de la catedral, están en sintonía con la crítica sin cuartel desatada contra el barroco castizo hispano, sobre lo cual no hace falta insistir, aunque sí señalar el particular papel de aquel maestro en la definitiva sustitución en el obispado de Pamplona del tardobarroco por el frío arte académico. Cuando escribe de majestad, decoro y despejo lo hace pensando en los retablos barrocos, a los que denomina como «*de talla grosera*», algunos de los cuales desaparecerían de manera inmediata.

Por último, hay que señalar que en algunas partes del informe se muestra, premonitoriamente, como un restaurador «en estilo», pues sugiere para las barandillas adornos «*calados de gusto gótico conforme con el carácter del edificio*». Esto, que fuera de España era usual en aquellas fechas por la pervivencia del «medievalismo» e hizo que muchas intervenciones fuesen reintegraciones «en estilo», no se había generalizado en nuestro país.

Santos Ángel de Ochandátegui era natural de Durango (Vizcaya), en donde había nacido en 1749, adquirió una sólida formación en la teoría de la arquitectura clásica y contrajo matrimonio en 1777 en Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja) con María Luz Angulo. A partir de 1780 y hasta prácticamente el fin de sus días, en 1803, vivió en Pamplona, en donde ocupó el cargo de Director de Caminos de la Diputación del Reino, atendiendo simultáneamente proyectos y encargos de numerosas poblaciones de Navarra y La Rioja. Entre sus más famosas obras figuran la fachada, pórtico y torre de Santiago de Calahorra entre 1779 y 1784, la torre campanario de la parroquia de Mendavia a partir de 1781, la dirección de la fachada neoclásica de la catedral de Pamplona entre 1783 y 1801, la torre de Santiago de Puente la Reina, la parroquia de Mañeru, el acueducto de Noáin para la conducción de las aguas de Subiza a la capital iniciado en 1783, la reforma de la capilla de San Fermín en la parroquia de San Lorenzo de Pamplona proyectada en 1797 e iniciada en 1800, la cabecera y crucero de la parroquia de Huarte-Araquil, además de un sinnúmero de proyectos para edificios públicos y religiosos y de ingeniería, entre los que merece mención especial el trazado para la nueva Sangüesa tras las inundaciones de 1788.

[Ricardo Fernández Gracia]


Planta de la Catedral de Pamplona.
Dibuxo núm.º 1.

Proyecto para la casa consistorial de Tafalla

En 1656 el ayuntamiento de Tafalla carecía de una casa propia, viéndose obligado a celebrar sus sesiones en la sede de la cofradía de Santa Catalina. Por ello ese año el regimiento acordó dotarse de una casa consistorial arguyendo tanto razones de índole práctica como otras relacionadas con el decoro y la autoridad de la institución. El título de ciudad, conseguido en 1636, debió de animar a los regidores a buscar una casa acorde a esta posición, máxime teniendo presente que «*no hay lugar en el Reino por pequeño que sea que no la tenga propria*». El ayuntamiento no podía tolerar por más tiempo este agravio comparativo y «*la desautoridad y indecencia que padece la dicha Ciudad en no tener propria suya casa de ayuntamiento ocasionando a la dicha Ciudad algunos desaires*».

Seguramente por razones económicas, en vez de levantar un edificio de nueva planta, el ayuntamiento acordó adquirir la casa que el marqués de Falces poseía en la ciudad para que, reformada, se convirtiese en sede del consistorio. Además de por su gran tamaño, la razón de escoger este edificio estuvo en su céntrica localización, en la calle de las Cuatro Esquinas, considerado como «*el puesto más público de la dicha ciudad donde concurre el más concurso de la feria*». Para poder llevar a cabo las obras, la Ciudad solicitó al Consejo Real la licencia preceptiva. Ello dio pie a un largo proceso en el que el regimiento se vio obligado por el tribunal a recurrir en sucesivas ocasiones sus resoluciones. Finalmente, tras el acuerdo de los miembros que componían la corporación municipal de obligarse a sí mismos, con sus personas y bienes particulares, a ejecutar las obras por los 2.800 ducados en que se calculaban, el 6 de mayo de 1656 el Consejo Real concedió su licencia. A pesar de ello, las obras no pudieron concluirse hasta 1661 debido al imprevisto de tener que derribar la fachada, para cuya reconstrucción y otras mejoras, el Consejo accedió el 11 de septiembre de 1658 al libramiento de los 800 ducados solicitados para ello.

Pues bien, entre los folios del proceso encontramos dos trazas distintas y muy diferentes entre sí. Es muy probable que las más sencillas y toscas fuesen las primeras que presentó la Ciudad para obtener la licencia del Consejo Real, algo que confirma el reverso del dibujo en el que se anota que *esta es «la planta que ha presentado en el Consejo la Ciudad de Tafalla para el pidimento que ha hecho en razón de el permiso que ha pidido se le conceda para hacer casa de ayuntamiento en otra que trata de comprar del marqués de Falces»*. Las otras trazas, en cambio, hacen gala de un mayor cuidado y precisión y, aunque no del todo, se ajustan de manera más exacta a las declaraciones de los maestros. Estas debieron de presentarse al Consejo cuando se tuvo que derribar la fachada de la casa y realizar otras mejoras y cambios. De hecho, en su permiso para librar 800 ducados más por las obras el tribunal se refería en plural «a *las trazas en nuestro Consejo presentadas*». Asimismo, en el primer examen realizado a la casa en 1661 tras acabar las obras, los maestros declararon haber visto antes «*la planta forma primeras y segundas*».

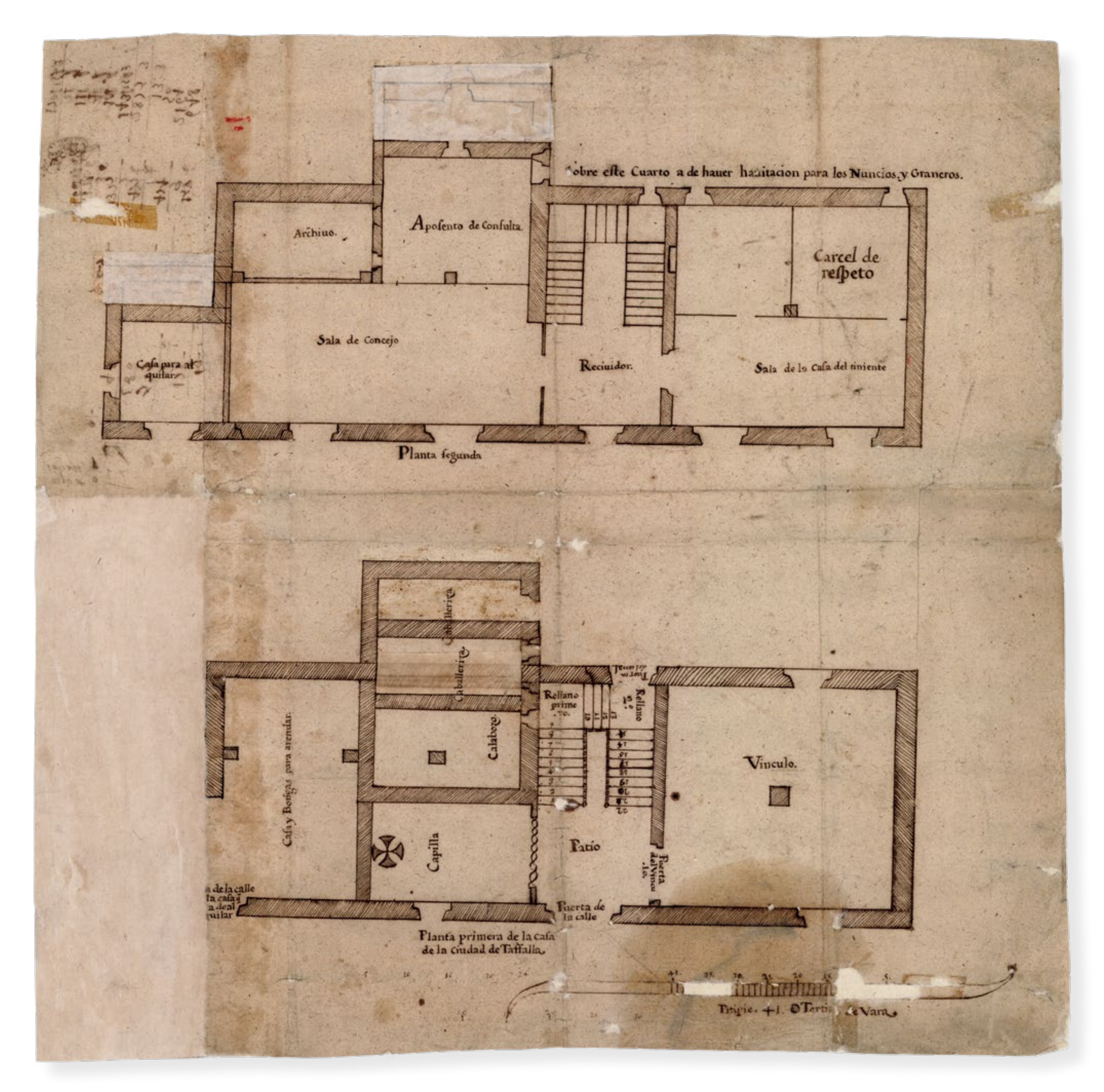
Las segundas trazas que publicamos aquí muestran un edificio articulado en tres plantas. La fachada original de la casa, que en principio iba a ser conservada y pincelada «*conforme está la Casa de la Ciudad de Pamplona que ha hecho nueva*», se acabó derribando y levantando en «*piedra de sillería con su cornisa hasta el primer suelo y dos suelos de ladrillo con seis puertas ventanas*», que deben corresponder a los seis vanos de la primera planta. En la planta baja un patio con la escalera de tres tramos distribuía las diferentes estancias: la capilla, el vínculo o pósito del grano, la cárcel y dos caballerizas abiertas a un corral. En el extremo izquierdo, con entradas independientes, se situaban una casa y unas tiendas para alquilar. La segunda planta, por su parte, acogía las salas del concejo y la de la consulta –destinadas a la reunión del regimiento con o sin los vecinos–, el archivo, una cárcel para «*las personas de importancia*» y la vivienda del teniente de justicia. Al igual que en la planta baja, en el extremo izquierdo había una casa para alquilar. Finalmente, la tercera planta, que no se representa, se destinaba a graneros y a viviendas para los nuncios.

[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 103.957.

Andueza Unanua, P., «Arquitectura civil y desarrollo urbanístico: el caso de Tafalla en el Antiguo Régimen», *Príncipe de Viana*, núm. 243, 2008, pp. 7-36.

VV.AA., *Casas Consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 241-243.



Proyecto para la casa consistorial de Tafalla

FECHA: c. 1656.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: corona cerrada con flor de lis central y dos diademas rematadas por flor de lis. Tinta negra. Regla, compás y mano oalzada.

DIMENSIONES: 50 x 50 cm. Escala gráfica de varas.

INSCRIPCIÓN: *5 10 15 20 24 41 35 30 25 20 15 5 / 5 10 15 20 25 30 Pitipie. 41. O Tertia de Vara // Planta primera de la casa / de la ciudad de Taffalla // [...] de la calle / [...] la casa q / [...] quilar // Puerta de / la calle // Casa y Botigas para arendar. // Capilla // Patio // Puerta del Vincu / -lo. // Vinculo // Calabozo. / 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / Rellano / primer / . ro. / 10 / 11 / 12 / 13/ Rellano / 2.° / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 // Caballeriza // Puerta / del corral // Caballeriza // Planta segunda // Casa para al / quilar // Sala de Concejo // Reciuidor. // Sala de la Casa del tiniente // Archiuo. // Aposento de Consulta. // Carcel de / respeto // Sobre este Cuarto a de hauer hauitacion para los Nuncios y Graneros.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 131-2.

Proyecto para la casa consistorial de Viana

Proyecto para la casa consistorial de Viana
FECHA: 1679.
AUTOR: Atribuido a Santiago Raón († 1701).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra y marrón. Aguada azul y amarilla. Regla y compás.
DIMENSIONES: 52,2 x 44,5 cm. Escala gráfica.
INSCRIPCIÓN: *Presentaronse estas trazas en beinte y uno de febrero de setenta y nueve y firme/ Guerrero es*[no].
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Viana. Carpeta O. Plantas para fábricas.

El creciente poder de las corporaciones municipales desde los albores de la Edad Moderna y la necesidad de poseer edificio propio donde alojar sus múltiples dependencias provocaron la proliferación de casas consistoriales. Aunque en Navarra se levantaron varias durante el siglo XVI, su construcción se intensificó en las dos centurias siguientes, cuando, bajo una impronta barroca, se erigieron ejemplares muy significativos que por su emplazamiento y características arquitectónicas proclamaban la autoridad municipal. Erigidas a menudo presidiendo la plaza mayor, como ocurrió en Viana, su ejecución regularizó y monumentalizó aquel espacio de sociabilidad, convivencia y festejos.

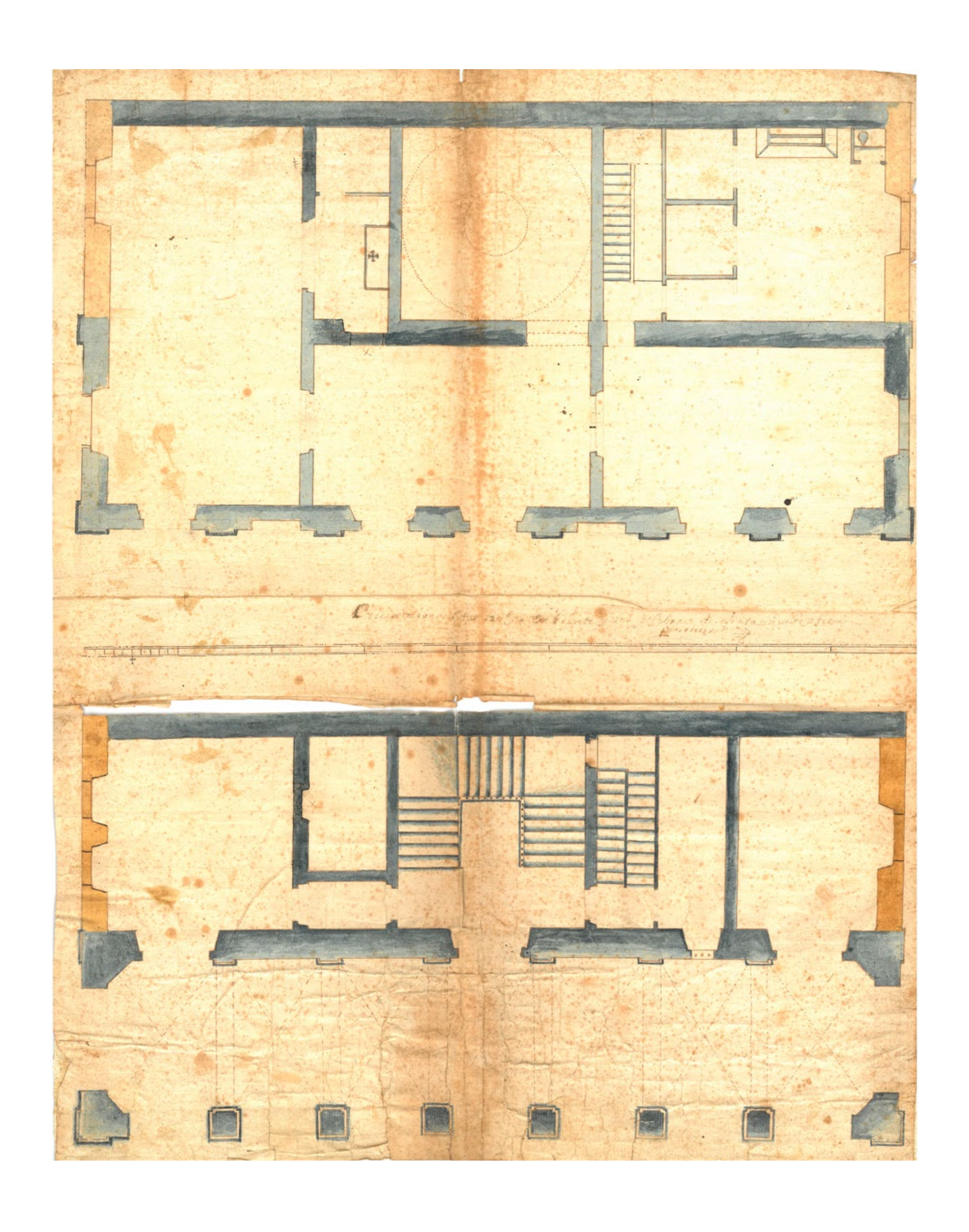
La obtención de la categoría de ciudad para Viana en 1630 y su prosperidad económica llevaron a sus regidores a edificar una casa consistorial, de la que carecían, teniendo que solicitar permiso al Consejo Real en 1657 para tomar un censo con el que sufragarla. Sorprendentemente, poco después, en 1660, la obra recién realizada estaba arruinada y apuntalada, y Martín y Lorenzo González de Saseta y Domingo Garichano propusieron un proyecto de reparación que no se ejecutó. Años después, en 1678, las autoridades llamaron al maestro de obras Domingo de Usabiaga que ofreció un nuevo diseño con aprovechamiento de algunas partes del inmueble. Todavía el 27 de febrero de 1679 se otorgaron nuevas condiciones y trazas, trazas que creemos se corresponden con el dibujo aquí presentado y que Labeaga ligó al maestro de obras de origen francés Santiago Raón. Aunque no hemos hallado documento alguno que acredite directamente esta filiación, el hecho de que aquel mismo día el mencionado Raón hiciera postura para ejecutar las obras por 4.500 ducados nos inclina hacia la misma autoría. Se abrió entonces un proceso de pujas que dilataron primero y paralizaron después el proyecto durante cuatro años hasta que los ediles tomaron una determinación: quien levantara la nueva casa de la ciudad debería trasladar los despojos de la vieja a la plaza del Coso y reconstruirlos para formar el balcón de toros municipal. Aunque el 8 de junio de 1684 Domingo y Juan de Usabiaga firmaron para fabricar ambos edificios, lo cierto es que finalmente se apartaron y el 16 de agosto Juan de Raón, hermano de Santiago, fue contratado para ello. Raón se comprometió a realizar la nueva casa consistorial por 4.240 ducados de plata y así, ya de manera definitiva y sin nuevos sobresaltos, se ejecutó. Sería tasada en 1692. En 1688 de su mano saldría el proyecto del balcón de toros eclesiástico.

A pesar del proceloso proceso constructivo, el resultado fue una de las casas consistoriales más bellas de Navarra, en la que se conjugó perfectamente clasicismo y utilidad. De planta rectangular, marcada horizontalidad y articulada por pilastras toscanas, se compone de dos niveles, el inferior abierto a través de un pórtico de siete arcos de medio punto y un piso noble formado por otros tantos huecos adintelados que dan acceso a tres balcones de forja. El conjunto se remata por dos torres de ladrillo en los extremos y un gran escudo con las armas de la ciudad en el centro.

Este dibujo aporta las trazas de la planta baja y de la principal y creemos que son las que finalmente se llevaron a cabo. Aunque en su mayoría los muros aparecían pintados en azul y, según el condicionado, se correspondían con «*lo que ha de levantar desde su fundamento*», en los lados laterales de ambos niveles había dos porciones murales de color amarillo que marcaban «*lo que se ha de aprovechar de la obra vieja*». En la planta baja, ocupando la mitad del solar y dispuesto de extremo a extremo destacaba un soportal abierto a la plaza mayor por medio de los mencionados arcos sobre pilares. Se cubría por siete tramos de bóveda de arista, y bajo ellos se situaban tres puertas. Las extremas daban paso a dos amplias estancias, que alojarían la pescadería situada en el lado norte y la audiencia en el sur. Por su parte desde la central se accedía al vestíbulo del que partía la escalera principal de tres tramos con amplio hueco central. Pegante a ella se ubicaba una escalera secundaria y el calabozo iluminado por una pequeña ventana enrejada que daba al pórtico. En el piso superior la escalera, rematada con una cúpula de media naranja, desembocaba en un amplísimo vestíbulo a cuyos lados se situaban dos grandes habitaciones, abiertas a los balcones principales del frontispicio. De ellas destacaba la destinada a sala de sesiones, dispuesta perpendicularmente a la fachada y que daba entrada al oratorio y al aposento de papeles. Al fondo de la casa, y con acceso desde la escalera secundaria, se situaba la vivienda del alcaide presidida por una chimenea.

[Pilar Andueza Unanua]

Archivo Municipal de Viana. Carpeta O. Plantas para fábricas.
Labeaga, J. C., «La casa consistorial y los balcones de toros de la ciudad de Viana (Navarra)», *Príncipe de Viana*, núm. 154-155, 1979, pp. 101-176.
Labeaga, J. C., «Viana», *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 289-296.



Proyecto del balcón de toros municipal de Viana

La fiesta de los toros se erigió durante largo tiempo en elemento configurador y factor determinante del urbanismo hispano, generando, o cuando menos favoreciendo, desde la Baja Edad Media la creación de plazas mayores, espacios amplios y regulares donde desarrollar aquel entretenimiento extraordinariamente popular. Presididas a menudo por la casa consistorial, allí confluían diversas funciones, como las comerciales, albergando ferias y mercados, y sociales al convertirse en el espacio público de encuentro, esparcimiento y ocio de su población. Ámbito festivo y de representación por antonomasia, acogía espectáculos, cortejos civiles y actos religiosos. En ocasiones, estas plazas respondieron a planes urbanísticos previos, como es el caso en Navarra de Larraga, pero en otras, como ocurre en Pamplona, Corella, Puente la Reina o Estella, su nacimiento fue fruto de la espontaneidad, de donde derivó cierta irregularidad en su forma. Pero también hubo ciudades y villas donde se generó una plaza exclusivamente con fines taurinos, aunque posteriormente asumiera nuevos usos, resultando igualmente lugar cotidiano de recreo, asueto y reunión social. Máximo exponente en Navarra es la plaza Nueva de Tudela, perfectamente regular, cerrada, de fachadas uniformes y presidida por la denominada Casa del Reloj, el balcón de toros municipal. A Tudela, pero sin plan previo, se sumaron Los Arcos y Viana, con un espacio taurino propio, la plaza del Coso, nuevamente presidido por un edificio, en ambos casos barroco, que servía de tribuna de espectáculos para los miembros del regimiento.

En Viana fue habitual durante siglos la celebración de festejos taurinos con motivo de las festividades del calendario litúrgico, pero también para conmemorar de manera extraordinaria algún acontecimiento o agasajar a algún ilustre invitado. Se utilizaba para ello lo que había sido el patio o plaza del castillo medieval, situado en el lado sureste del recinto fortificado. Desde el siglo XVI están documentados trabajos para adecuar aquel lugar a los toros, si bien su conformación definitiva y regularización no se llevó a cabo hasta el siglo XVII, cuando se ejecutaron relevantes intervenciones para allanar y ampliar el terreno. Nació así de manera progresiva un gran espacio trapezoidal, rodeado por viviendas particulares con fachadas llenas de balcones a las que se sumaron la casa de toriles en el lado este y tres magníficos edificios destinados específicamente a balcones de toros: uno para la corporación municipal presidiendo la plaza desde el flanco oeste de la plaza, y otros dos, pegantes entre sí, destinados al cabildo eclesiástico y a la nobleza, ambos apoyados sobre el castillo medieval, hoy desaparecidos, cuyos proyectos afortunadamente se han conservado. Indiscutiblemente estos tres inmuebles dieron prestancia a la plaza y la embellecieron y monumentalizaron bajo una estética barroca.

Construido íntegramente en piedra y articulado en los extremos por pilastras, el balcón municipal es un edificio de piedra de planta estrecha y rectangular, de claro cuño clasicista. Presenta dos cuerpos horizontales abiertos a través de nueve arcos de medio punto en cada piso, generando un pórtico inferior y una larga balconada superior adornada por una rica rejería de forja apoyada en tornapuntas. Dos torres de ladrillo en los extremos y un alero de gran desarrollo rematan el conjunto.

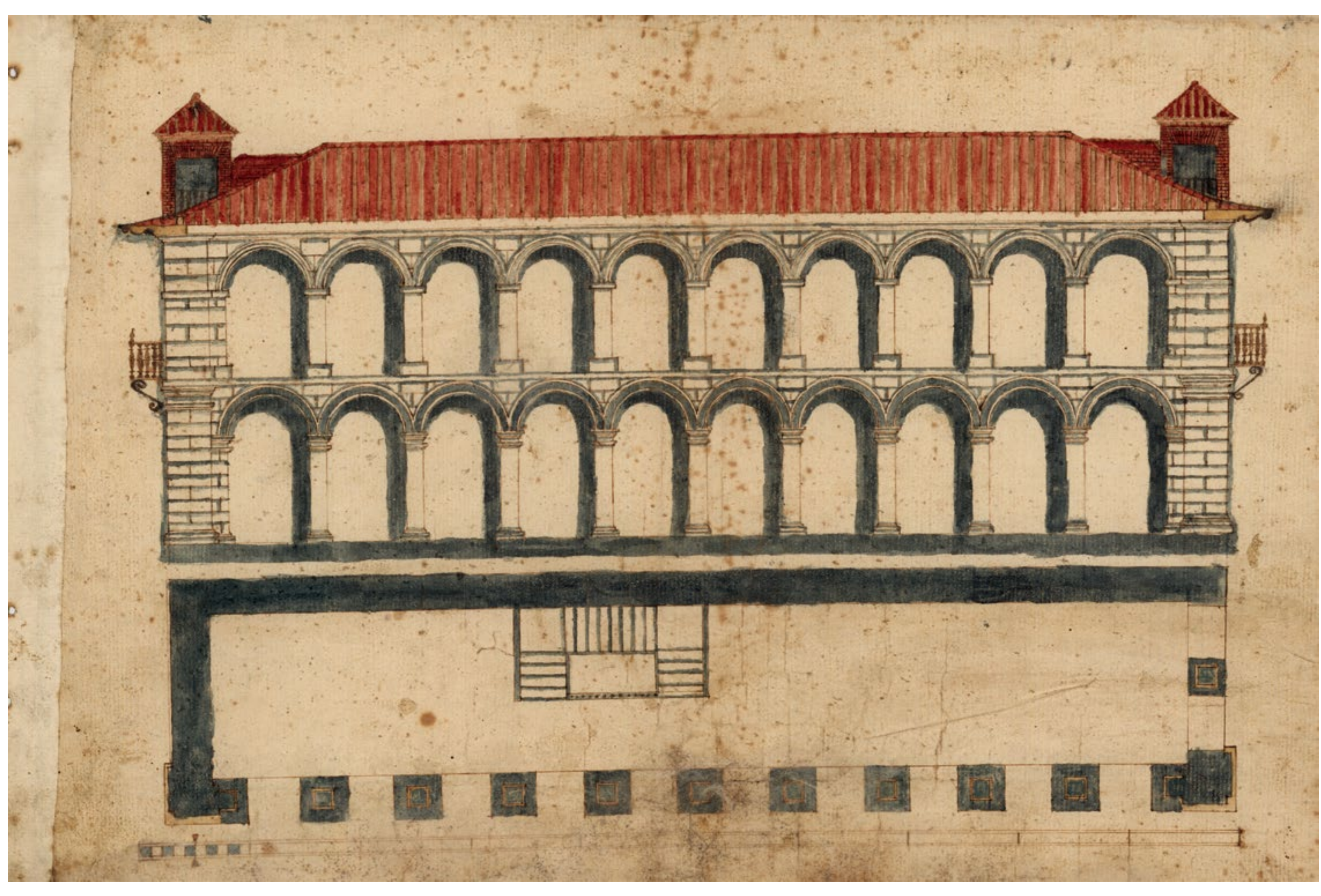
De su construcción se encargó Juan de Raón, maestro de obras francés, merced al contrato que suscribió el 16 de agosto de 1684, sustituyendo con ello a Domingo y Juan de Usabiaga que habían desistido de realizar la obra a pesar de habérsela adjudicado en el mes de diciembre. Raón, se obligó a realizar la obra «*según las condiciones, traza y capítulas a que estaban obligados los dichos Usabiagas*», comprometiéndose a reutilizar en el nuevo edificio los materiales de la recién construida, y sorprendentemente arruinada, casa consistorial, casa que de manera paralela sería también levantada bajo su dirección. Juan Bautista de Suso se encargó de aportar las piezas talladas del alero. Del balcón de toros municipal se ha conservado en el Archivo Real y General de Navarra este anónimo dibujo coloreado que se atribuye –creemos que erróneamente– a Juan Antonio Pagola en 1800. Merced a diversos factores, hemos podido confirmar que procede del Archivo Municipal de Viana, de donde incomprensiblemente y en fecha desconocida se sacó sin referir su procedencia. Esta descontextualización nos impide determinar si este diseño es el que se realizó asociado al condicionado del edificio aprobado en 1683, aunque lo creemos bastante probable. No obstante, entre las trazas y la obra erigida se aprecian algunas diferencias notables, como la incorporación de fustes acanalados en las pilastras de los extremos, la presencia de entablamentos en ambos pisos, un mayor desarrollo de las torres y la incorporación de un escudo de armas.

[Pilar Andueza Unanua]

Archivo Municipal de Viana. Carpeta O. Plantas para fábricas.

Labeaga, J. C., «La casa consistorial y los balcones de toros de la ciudad de Viana (Navarra)», *Príncipe de Viana*, núm. 154-155, 1979, pp. 101-176.

Labeaga, J. C., «Los toros en Viana, siglos XVI-XVIII», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 85, 2010, pp. 219-271.



Proyecto del balcón de toros municipal de Viana
FECHA: ¿1683?
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra, aguada azul y roja. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 29,7 x 44 cm. Escala gráfica.
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 152.

Proyecto del balcón de toros eclesiástico de Viana

Tal y como ha sido expuesto en la ficha correspondiente al balcón de toros municipal de Viana, la plaza del Coso, espacio que se configuró definitivamente en el siglo XVII bajo una impronta barroca para acoger la fiesta taurina, quedó presidida en su flanco oeste por el balcón de toros municipal levantado en 1684 y, junto a él, inmediatamente después, cerrando la crujía sur, se erigieron el balcón del clero de la ciudad, al que corresponden los dos dibujos aquí presentados, y el de la nobleza.

Con el fin de evitar que sus miembros estuvieran dispersos en dicha plaza y en aras a su seguridad y comodidad, el extenso cabildo eclesiástico de Viana, formado por los beneficiados de las parroquias de Santa María y San Pedro, decidió levantar un edificio propio desde el que disfrutar de celebraciones taurinas. Para ello dirigió una petición acompañada de un memorial al ayuntamiento, solicitando que se le cediera un vago en la plaza. Ante esta demanda, los regidores solicitaron un informe sobre su pertinencia a los maestros de edificios Juan de Raón, que acababa de levantar el balcón municipal y se hallaba trabajando en la nueva casa consistorial, y a Juan de Elizalde. Su respuesta, fechada el 28 de octubre de 1688, indicaba que el solar requerido podía acoger el nuevo edificio. No solo no perjudicaría a la plaza «*sino que antes bien le será de mucho adorno*», por lo que aconsejaban dar la licencia oportuna «*por no haber otro puesto en la dicha plaza más a propósito*». Acompañaron su dictamen recomendando un edificio con una fachada formada por dos galerías superpuestas de cinco arcos, tal y como mostraba un sencillo dibujo que habían preparado los declarantes.

Con este informe favorable, el regimiento vianés emitió su permiso, permiso que fue ratificado también por el Consejo Real. Era noviembre de 1688. Poco tiempo después, el 21 de diciembre, se concretaron las condiciones para levantar el nuevo balcón de toros acompañadas de las correspondientes trazas, similares a las que Juan Raón había esbozado y rubricado en su informe, por lo que no hay duda de que este proyecto, aunque sin firmar, salió de su mano, ahora coloreado y más detallado. Además de las arquerías, se deberían levantar los suelos con bovedillas de yeso y madera de pino, madera que también habría de emplearse para el armazón del tejado. El balcón de forja, de unos 50 pies, se remataría con bolas como el balcón municipal. Las obras deberían estar terminadas para el día de San Juan de junio del año siguiente, es decir, 1689. Nombrados apoderados del clero los capitulares José López Barnuevo y Tomás Martínez de Armañanzas, se encargaron de poner pregones y dirigir el remate de candela. Sucedidas varias pujas, el 18 de enero de 1689 Bernardo de Munilla se adjudicó en solitario la ejecución de las obras por 461 ducados de vellón, como atestiguan además los pagos que recibió posteriormente. Mateo del Rey y Diego Pérez, cerrajeros de Logroño, se hicieron cargo de la rejería. Para sufragar la obra el cabildo tuvo que pedir 300 ducados de préstamo por vía de censo.

Realizada la obra estipulada en tiempo y forma, en verano de 1689 el clero reconoció que el nuevo edificio resultaba insuficiente para acoger a todos sus miembros, por lo que se dirigió nuevamente al ayuntamiento solicitando poder ampliarlo. Pero para ello necesitaba tomar parte de un edificio colindante, que se correspondía con el obrador de Juan Bautista de Suso. Firmado un convenio para esta cesión entre la ciudad y Suso el 4 de agosto de 1689, el balcón del clero pudo ser alargado con dos arcos más, siguiendo las trazas del segundo dibujo conservado, dibujo que creemos debió de realizar nuevamente Juan de Raón como acompañamiento del condicionado fechado el 10 de abril de 1690. Dos días después, los apoderados del clero ajustaban nuevamente con Bernardo Munilla la ejecución de las obras por 260 ducados.

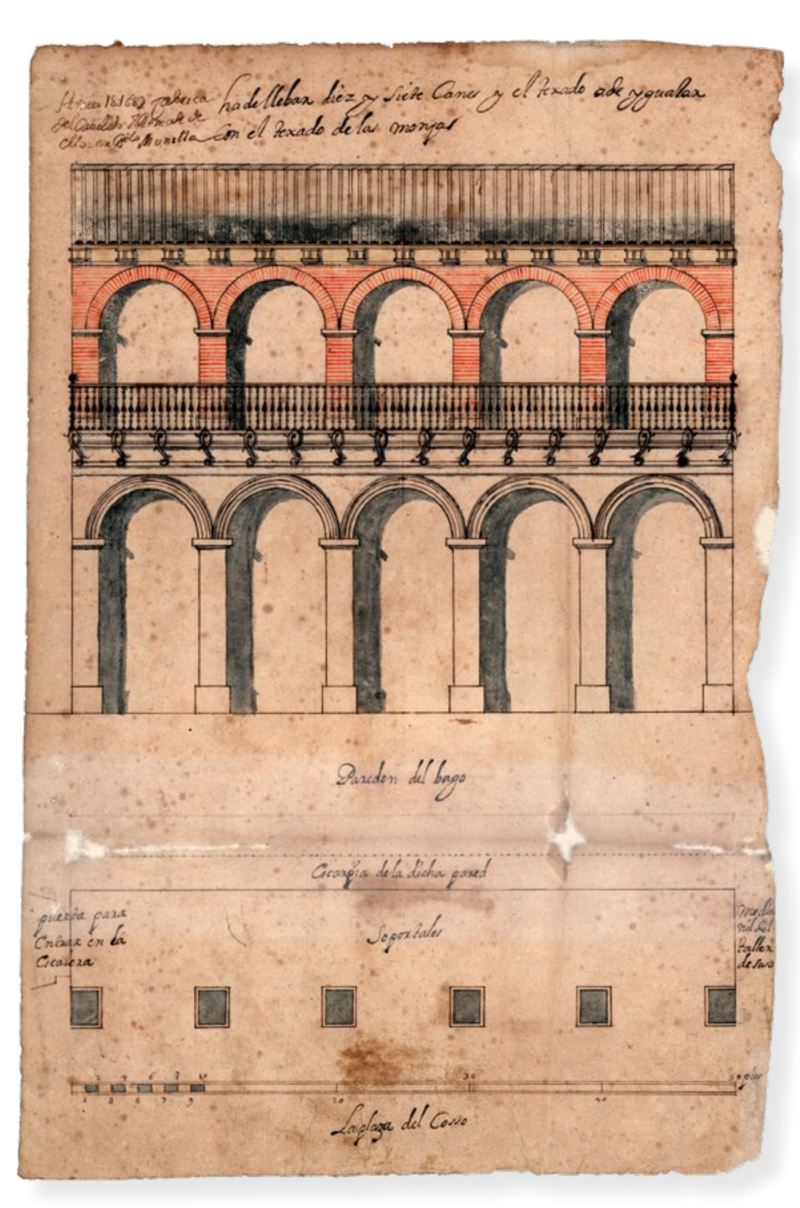
El balcón, desmontado incomprensiblemente en 1965, seguía la misma estructura que el correspondiente a la ciudad: un edificio de planta estrecha con dos niveles, el inferior de piedra con un pórtico de cinco arcos de medio punto de rosca moldurada sobre pilares de orden toscano y encima, sobre su correspondiente entablamento y a plomo con los anteriores, otros tantos arcos, pero esta vez de ladrillo, recorridos por un largo balcón de balaustres de forja apoyado sobre tornapuntas rematas en C. Se trataba por tanto de un diseño clasicista, en la línea habitual que los hermanos Raón plasmaron en la arquitectura civil de Viana del momento.

[Pilar Andueza Unanua]

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Viana, Baltasar Legardón, 1688 y 1689.

Labeaga, J. C., «La casa consistorial y los balcones de toros de la ciudad de Viana (Navarra)», *Príncipe de Viana*, núm. 154-155, 1979, pp. 101-176.

Labeaga, J. C., «Los toros en Viana, siglos XVI-XVIII», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 85, 2010, pp. 219-271.



Primera fase del balcón de toros eclesiástico
FECHA: 1688.
AUTOR: Juan de Raón († 1691).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra, aguada gris y roja. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 44,7 x 29,8 cm. Escala gráfica de 50 pies.
INSCRIPCIÓN: *Henero 18 1689 fabrica/ del Cavildo y Remate de/ ello en Bdo Munilla/ Ha de llevar diez y siete Canes y el texado a de igualar/ con el texado de las monjas // Paredon del bago // Escarpia de la dicha pared // Puerta para/ entrar en la/ escalera // Soportales // Media/nil del/ taller de Suso // La plaza del Cosso.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 189.



Ampliación del balcón de toros eclesiástico
FECHA: 1690.
AUTOR: Juan de Raón († 1691).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dos filigranas: uvas; un corazón entre A y G dentro de un óvalo. Tinta negra, aguada azul, marrón y naranja. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 39 x 51,5 cm. Escala gráfica de 25 pies.
INSCRIPCIÓN: *Abril 12 / de 1690 / esrª de la fa / brica del cavil / do de la Cassa del Cosso.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 190.

Proyecto del balcón de toros de la nobleza de Viana

Como se ha señalado en fichas precedentes, la plaza del Coso de Viana se vio monumentalizada en las últimas décadas del siglo XVII merced a la construcción de varios balcones de toros: el municipal, destinado a las autoridades de la ciudad y erigido en 1684 en el lado oeste presidiendo aquel espacio urbano, el eclesiástico construido entre 1688 y 1690 y, finalmente, el de la nobleza que se corresponde con el dibujo aquí presentado.

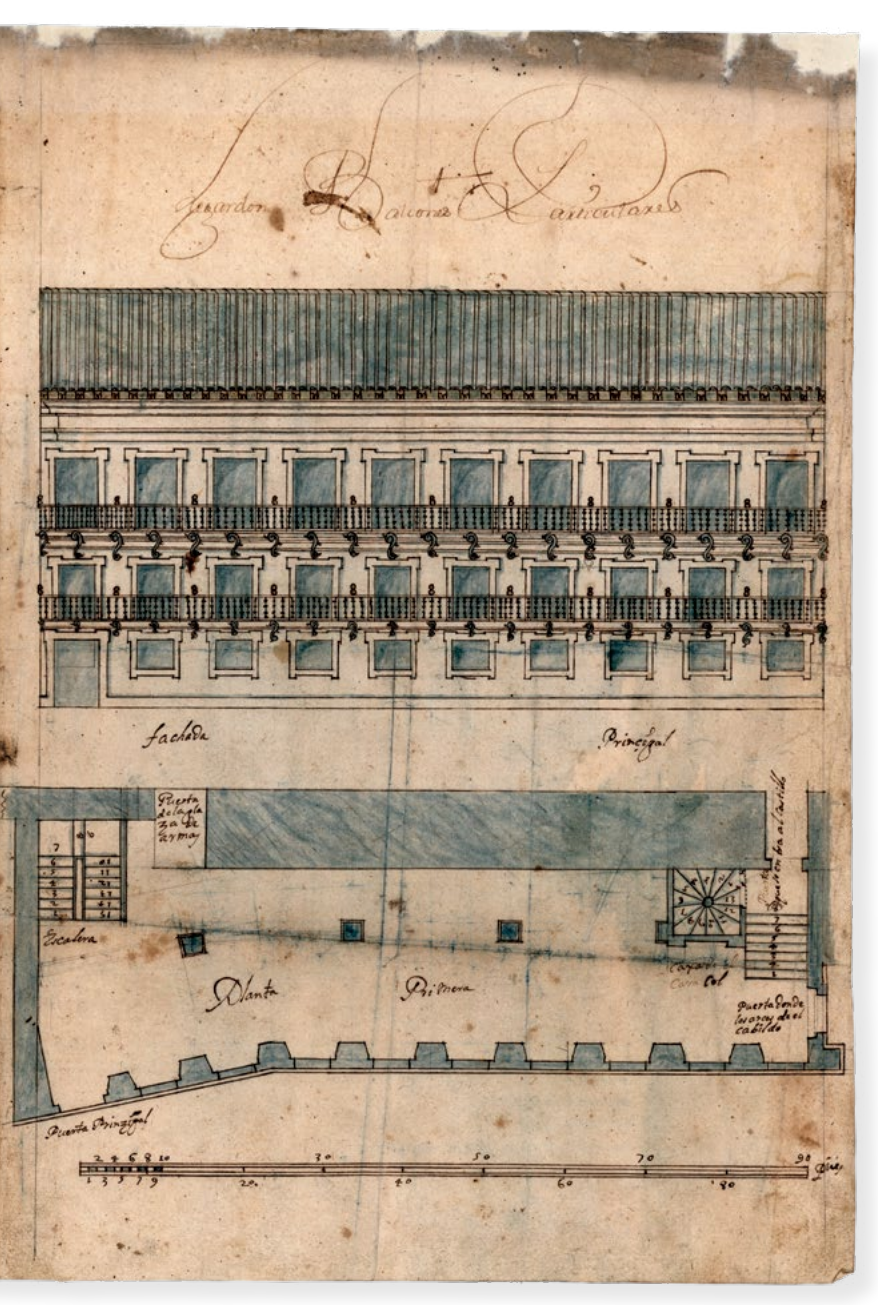
Siguiendo los pasos que el clero había dado poco tiempo atrás, catorce nobles de la ciudad, se dirigieron al ayuntamiento para manifestar su deseo de levantar un nuevo inmueble en la mencionada plaza para disfrutar desde allí de los espectáculos taurinos. Según indicaban, en el flanco sur del coso, desde la fábrica recién edificada para el clero hasta las casas de Juan Martínez de Aras había un paredón que podría servir para abrir balcones y ventanas, embellecer la plaza y acomodar a mucha gente.

Recibida la petición, la junta de la ciudad solicitó el 10 de julio de 1691 informe a los maestros de edificios y veedores de Viana Francisco López de Ulibarri y Marcelo Fernández, quienes afirmaron en su dictamen fechado tres días después que la mencionada pared debía ser demolida porque amenazaba ruina y no tenía la suficiente seguridad como para perforar vanos y colocar voladizos. No obstante, ejecutando allí un nuevo inmueble para los nobles, proseguían, la plaza quedaría «*con mucho adorno*» y sería de utilidad. A la vista de este veredicto, la ciudad concedió inmediatamente permiso para la obra, permiso que fue ratificado el 11 de agosto por el Consejo Real. Poco después, el 20 de octubre, se elaboró el condicionado para la nueva construcción que exigía demoler la fábrica existente y se acompañó de las trazas aquí presentadas. Tras los pregones y las pujas correspondientes, el 12 de diciembre Bernardo Munilla remató la obra de manera definitiva.

Desconocemos el autor de este proyecto. Aunque su clasicismo nos podría conducir nuevamente, como los otros balcones, al maestro de obras de origen francés Juan de Raón, lo cierto es que falleció en 1691 –testó en enero declarando estar enfermo en cama–, año en que también se fecha este diseño. No obstante, el abandono de las galerías de arcos que había desarrollado en las obras anteriores en favor de vanos adintelados también

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Viana, Baltasar Legardón, 1691.

Labeaga, J. C., «Los toros en Viana, siglos XVI-XVIII», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 85, 2010, pp. 245-246.



nos podría conducir a otros maestros, entre los que no hay que descartar a su hermano Santiago.

El proyecto resulta de gran interés por cuanto ofrecía pormenorizadamente el alzado de la fachada y sus tres niveles a través de otros tantos planos. Merced a su ubicación junto al castillo, presentaba una planta estrecha y rectangular, aprovechando en la parte trasera el grueso muro del castillo. La fachada, no obstante, no era completamente recta sino que describía una leve desviación en el lado izquierdo. Proyectado íntegramente en piedra, el frontispicio presentaba tres niveles. El inferior ofrecía una puerta adintelada en el extremo oriental y nueve ventanas levemente rectangulares enmarcadas por cintas planas. En los dos cuerpos superiores, se disponían veinte puertas balcones –diez en cada piso a plomo con los vanos inferiores–, igualmente enmarcadas, delante de las que se armaban sendos balcones de forja cincelada apoyados en vistosas tornapuntas. Un entablamento daba paso al tejado apoyado en canes.

En su interior, la planta baja era prácticamente diáfana, excepto tres pilares. Hacia la parte trasera, atravesando el grueso muro del castillo, se abrían dos puertas –una de ellas precedida por una escalera– que comunicaban con la plaza de armas. Una tercera enlazaba con el balcón del cabildo eclesiástico atravesando el muro medianero. Dos escaleras –una de dos tramos y otra de caracol, situadas en los extremos– daban acceso a los pisos superiores. Ambos eran prácticamente similares con un ancho y largo pasillo dispuesto al fondo, de extremo a extremo, desde el que se accedía a pequeñas estancias –diez en un piso y ocho en el otro–, cada una con un paso al balcón. A buen seguro, actuarían como palcos particulares para las familias nobiliarias. Finalmente, otra puerta en el tercer nivel volvía a comunicar el edificio con el balcón del clero.

El edificio, desaparecido en el siglo XIX y del que quedan restos de su planta baja, pudiéndose apreciar todavía las ventanas, hoy cegadas, resultaba muy práctico y a la vez escenográfico, destacando en su exterior la sucesión rítmica de vanos y sus largos balcones, que a buen seguro tendrían un amplio voladizo merced a su misión como grada o tribuna de espectáculos.

[Pilar Andueza Unanua]

Proyecto del balcón de toros de la nobleza de Viana

FECHA: 1691.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dos filigranas: uvas; un corazón entre A y G dentro de un óvalo. Tinta negra y aguada azul. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 44 x 60,5 cm. Escala de gráfica 90 pies.

INSCRIPCIÓN: *Traza para la fabrica / Legardon Balcones Particulares //*

PRIMER PLANO: *Hueco de la escalera // tercera planta // Re fret Re fret Re fret Re fret // caxa de el / caracol // Puerta de el/ Balcon los Bene- / fiçiados //*

ALZADO: *fachada Principal*

SEGUNDO PLANO: *Escalera / Secunda Planta / Re fret Re fret Re fret Re fret Re fret // Caxa de el caracol*

TERCER PLANO: *Puerta // de la pla / za de / armas // Escalera // Planta Primera // caxa de el caracol // Puerta/ que se entra al castillo // Puerta dondе/ los arcos de el / cabildo // Puerta Prinzipal.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía –Iconografía, núm. 188.

Proyecto de la Casa de Misericordia de Pamplona

La Casa de Misericordia de Pamplona forma parte de las numerosas instituciones de hermandad que desde finales de la Edad Media, y especialmente en los siglos de la Edad Moderna, se dedicaron a la protección de los grupos sociales más desfavorecidos.

Bajo la idea cristiana de ejercer la caridad y la beneficencia poniendo en práctica las obras de misericordia con los necesitados, la fundación de estas casas se inició en España en el siglo XVI, creciendo progresivamente en la centuria siguiente para alcanzar su máxima expansión y apogeo en el Siglo de las Luces, momento en el que también influyeron los ideales de utilidad y felicidad, propios de la política social ilustrada, que aspiraba también a erradicar la mendicidad. Retirar a los pobres de la calle para darles una vida decorosa, alimentarlos, vestirlos, proporcionarles un trabajo e instruirles en la doctrina cristiana fueron las metas perseguidas por sus promotores. La casa fundada en Pamplona fue la primera de Navarra y a ella le seguirían las erigidas en Tudela (1771), Elizondo (1789), Estella (1795), Viana (1829) y Vera de Bidasoa (1883).

Un bando municipal de 1672 invitando a los pamploneses a acudir a una misa en la catedral a beneficio de una institución para pobres parece ser la primera noticia sobre el deseo de constituir un organismo de esta naturaleza en la capital navarra. Sin embargo, la iniciativa no tomó forma definitiva hasta el 9 de abril de 1706, cuando se fecha su acta fundacional a instancias del regimiento de Pamplona, si bien sería agosto cuando acogiera a sus primeros habitantes. El nuevo establecimiento, que habría de financiarse con limosnas y la explotación de una fábrica de paños, estaría gestionado inicialmente por dos superintendentes, un capellán, un administrador, un depositario y un ama.

La institución se ubicó en un edificio hoy desaparecido situado en la Taconera, en frente de la parroquia de San Nicolás, en el actual paseo de Sarasate, entre los nos 3 y 7. Se había levantado poco antes, en 1702, en otro intento fracasado de fundación. Se trataba de un caserón absolutamente funcional y sin grandes valores estéticos, tal y como se constata a través de este proyecto firmado por Francisco de Riezu y de las escasas fotografías que han llegado hasta nuestros días, como las de Aquilino García Deán conservadas en el Archivo Municipal de Pamplona, y otras pertenecientes a los fondos de la propia casa. El inmueble tenía un sótano, cuatro alturas organizadas en torno a un patio central y una cubierta a dos aguas. El dibujo de Riezu es extraordinariamente sencillo. Tan solo refleja el grueso de los muros –decreciente en altura–, la armadura del tejado, los suelos de separación, unas sencillas ventanas, así como una galería de arcos de medio punto en la planta baja, galería que coincide con la que se observa en alguna fotografía del patio, donde se aprecian, además, abundantes vanos rectangulares. La fachada principal, presentaba una planta baja pétrea, a modo de zócalo, en la que se inscribía una puerta adintelada moldurada descentrada y numerosas ventanas de pequeño tamaño situadas en alto. Los pisos superiores estaban levantados en ladrillo, posiblemente enfoscados tiempo después. En ellos se disponían rítmicamente trece ventanas en cada nivel, rectangulares en el segundo y tercer piso y de medio punto en el último.

Francisco de Riezu fue un maestro de obras que trabajó en Pamplona en la primera mitad del siglo XVIII en fábricas diversas. Así lo encontramos ejecutando trabajos de albañilería en los inicios de la centuria en la nueva capilla de San Fermín en compañía de Juan Antonio San Juan y de José de Goyenechea. También levantó casas particulares, como la que erigió con Juan de Larrea a partir de 1710 para el hombre de negocios Cristóbal Tirapu en la calle Zapatería y participó en las fortificaciones de la ciudad, como el portal de Francia en 1727. Igualmente fue reclamado en diversas ocasiones para la tasación de obras e inmuebles relevantes. En 1719 evaluó una casa en la plaza del Consejo para que la adquiera el comerciante Pedro de Urtasun con el fin de construir allí la casa principal de su mayorazgo. En 1728 tasó un inmueble en la calle San Francisco para que lo comprara Juan Francisco Armendáriz para su hermano José, marqués de Castelfuerte, con destino a casa familiar, mientras en 1737 lo hallamos peritando las reformas realizadas por otros maestros en la casa principal del mayorazgo Aguerre en la calle Nueva. Sin embargo, la Casa de Misericordia es hasta el momento el único proyecto conocido para el que habría ofrecido trazas.

[Pilar Andueza Unanua]

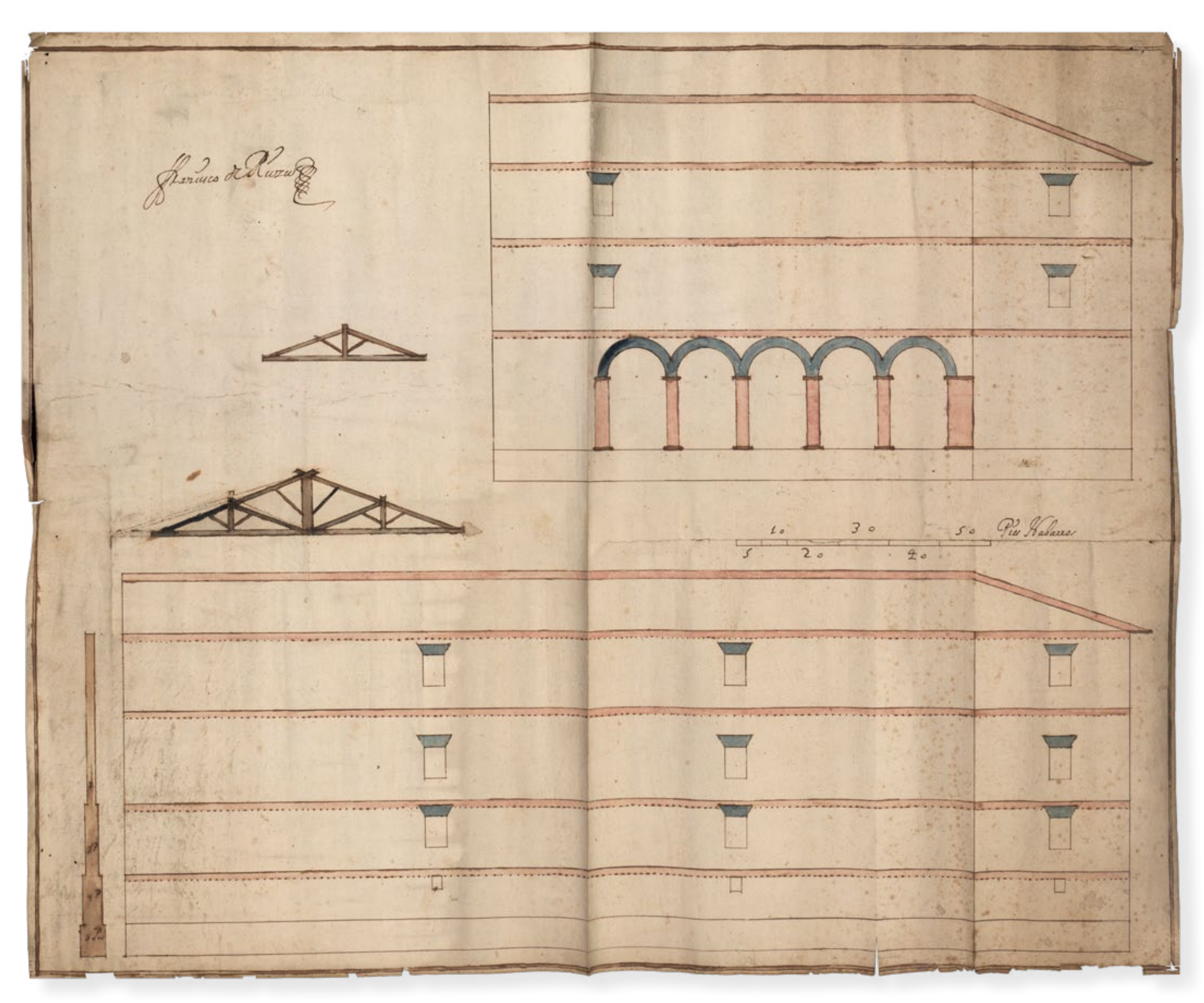
Andueza Unanua, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 86-87, 185, 192, 332, 348 y 352.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 126 y 472.

Itoiz Chartón, B. y Oslé Guerendiáin, C., «El porqué de las Misericordias», en Pérez Ollo, F. (coord.), *La Meca, una institución pamplonesa, 1706-2006*, Pamplona, Casa de Misericordia de Pamplona, 2006, pp. 13-35.

Oslé Guerendián, C., *La Casa de Misericordia de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, pp. 32-144.

Pérez Ollo, F., «Una fundación civil y autónoma», en Id., *La Meca…*, *op. cit.*, pp. 37-88.



Proyecto de la Casa de Misericordia de Pamplona

FECHA: c. 1702.

AUTOR: Francisco de Riezu (primer mitad del siglo xviii).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Doble filigrana: escudo de Estrasburgo con flor de lis por timbre y M¿CH? Tinta negra, aguada negra, rosa y azul. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 43,8 x 54,5 cm. Escala gráfica de 50 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Francisco de Riezu.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 166.

Reformas del siglo XVIII en los Tribunales Reales y Cárceles Reales

La instalación del Consejo Real y de la Corte Mayor en la calle Nueva de Pamplona a mediados del siglo XVI fue el primer hito de una serie de construcciones que terminaría por conformar el recinto judicial por antonomasia de la Navarra virreinal. Junto a esa casa de la Chancillería o de las Audiencias Reales, con fachada principal a la plaza del Consejo, se agruparon entre la calle Nueva, la calle Ansoleaga y la actual plaza de San Francisco, otros edificios vinculados al ejercicio de la justicia, como la casa del regente del Consejo, el archivo de los tribunales y las Cárceles Reales. Esta particular «ciudad de la justicia» desordenada y apretada en pocos metros, fue objeto de numerosas remodelaciones a lo largo de cuatro siglos hasta su derribo en 1909. De todas sus reformas apenas se han conservado unos pocos diseños en el fondo Reino del Archivo Real y General de Navarra, todos ellos del siglo XVIII. Ello se debe a que el llamado «expediente de la fábrica de los archivos» financiado con cargo a las cuentas del Reino y destinado a las obras, traslados y mejoras de los archivos, incluyó desde 1708 los gastos derivados del mantenimiento de los tribunales reales, la casa del regente, las Cárceles Reales y la casa de Galera.

Esta última no vio la luz hasta 1733, año en el que la Diputación del Reino encargó la modificación de las Cárceles Reales para la construcción de la habitación del alcaide y de la casa de Galera. Con fecha 30 de diciembre de 1733 los maestros Juan Antonio de San Juan y Juan Bautista Lasterra firmaron un condicionado que preveía desmontar los elementos existentes y construir los nuevos cimientos, levantar cuatro plantas con tejado a dos aguas y replantear la fachada principal. La traza que acompañaba al proyecto, aquí reproducida (1), representa en tres hojas las cuatro plantas previstas y el alzado de la fachada principal de las Cárceles Reales, coloreadas de azul sus paredes ya existentes y de amarillo la nueva fábrica a ejecutar. En la segunda planta se localizaba la habitación de Galera, en la tercera la habitación del alcaide y en el cuarto piso la casa de Galera con la comunicación visual al oratorio a través de una reja y celosía para que las mujeres pudieran oír misa. Lo más destacable de la traza es la representación de la fachada, con la parte inferior en piedra labrada hasta la imposta, las ventanas enrejadas y el escudo sobre la puerta. La Diputación del Reino encargó la realización de las obras a Pascual de Alli, maestro albañil, y la finalización de la obra se certificó el 2 de diciembre de 1735.

Pero las obras no acabaron ahí. En 1734 la ruina de una pared maestra de las Cárceles Reales que afrontaba con las salas del Consejo y Corte provocó el desplome de parte de los tejados y suelos hasta afectar a calabozos, asientos y tarimas de los tribunales y pared principal de la calle. El 20 de septiembre de 1734 Juan Bautista Lasterra y Juan Antonio de San Juan, maestros de obras y veedores de edificios de Pamplona, reconocieron el estado de los desperfectos a instancias de la Diputación del Reino y presentaron una traza (2) de la planta y alzado del edificio, con las paredes que debían demolerse y ejecutarse coloreadas en rojo y las que debían mantenerse en azul. De todos los diseños conservados, este es quizás el que mejor permite aproximarse a la organización interna de los tribunales reales: tras la fachada principal se sucedían, en el primer piso, las salas de la audiencia del Consejo Real –número 3– la primera sala del Consejo –número 4– la capilla, la sala segunda –número 6– la escalera que subía a la antesala del Consejo –número 2– y la que subía al segundo piso hacia las salas de la Corte Mayor –número 8–, mientras que la pared de la derecha delimitaba con el jardín y el patio grande de las Cárceles Reales.

En años posteriores las reformas se sucedieron sin que haya quedado constancia iconográfica, salvo excepciones. Una de ellas corresponde a las condiciones para la construcción de la nueva torre del reloj de los tribunales reales, presentadas por Manuel de Olóriz, maestro albañil, y Martín de Samacoiz, maestro carpintero, y aprobadas por la Diputación del Reino el 16 de septiembre de 1756. La traza correspondiente (3) representa la planta y alzado de la torre, con una altura de 25 pies hasta el reloj, que finalizaba en un campanario de 8 pies con forma de linterna octogonal a base de arquillos, rematada por un tejadillo piramidal forrado de plomo al que se adosaría la cruz recuperada de la torre precedente.

Una última traza (4) corresponde al diseño presentado el 24 de febrero de 1764 por Manuel de Olóriz para verificar las obras de canalización de pluviales y aguas negras, con desagüe hacia la calle Nueva, que se acometían en el patio común de las tres cárceles, la Real, de Guerra y Galera. Un diseño que permite recrear la animada vida judicial del recinto a la vista de las casas de varios abogados y oficiales de los tribunales reales que se apretaban al otro lado de la calle Nueva.

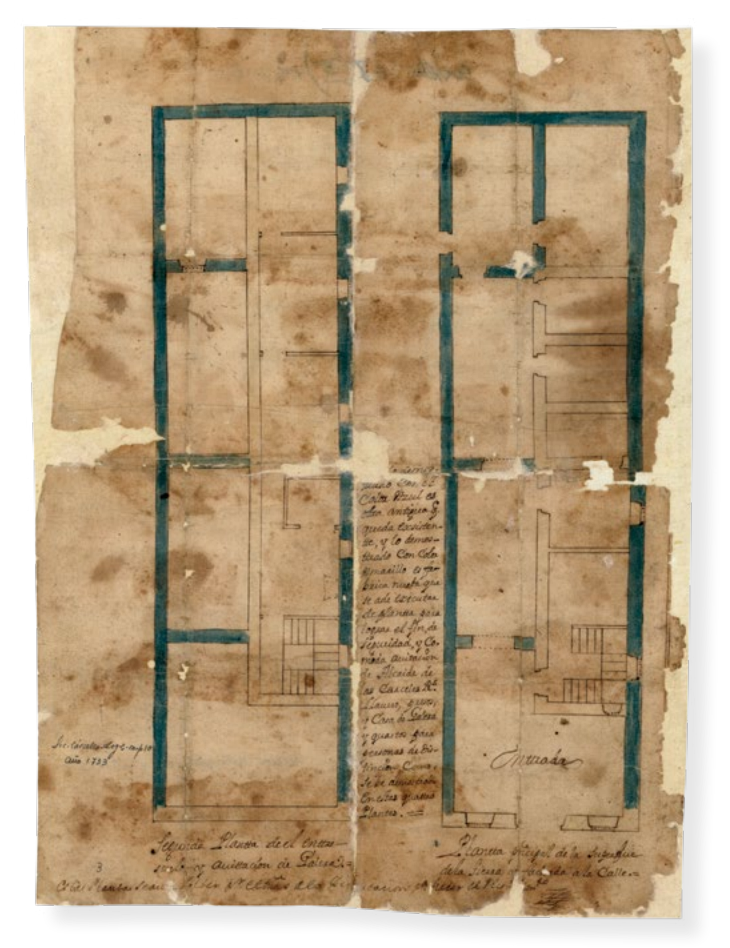
[Félix Segura Urra]

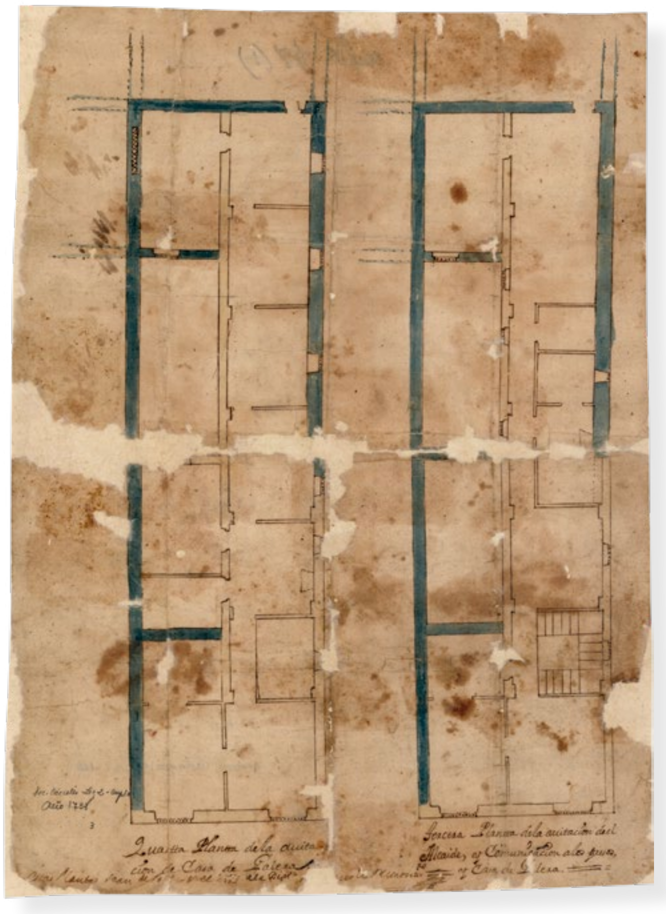
AGN, Reino, Galera, Cárceles y Archivos, leg. 2, carps. 10, 11, 12, 13, 14, 21, 22, 29, 32 y 34; leg. 3, carp. 9.

Martinena Ruiz, J. J., «La primitiva Audiencia estuvo en la plaza del Consejo», en *Cosas de la vieja Iruña,* Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020, pp. 37-41.

Martinena Ruiz, J. J., «Las antiguas Cárceles Reales», en *Nuevas Historia del Viejo Pamplona,* Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2006, pp. 79-84.

Martínez Arce, M. D., «Una larga historia: vicisitudes de la sede del Consejo Real de Navarra en Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 214, 1998, pp. 393-412.







(1) Traza del proyecto de modificación de las Cárceles Reales de Pamplona para la construcción de la habitación del alcaide y de la Casa de Galera

FECHA: 1733.

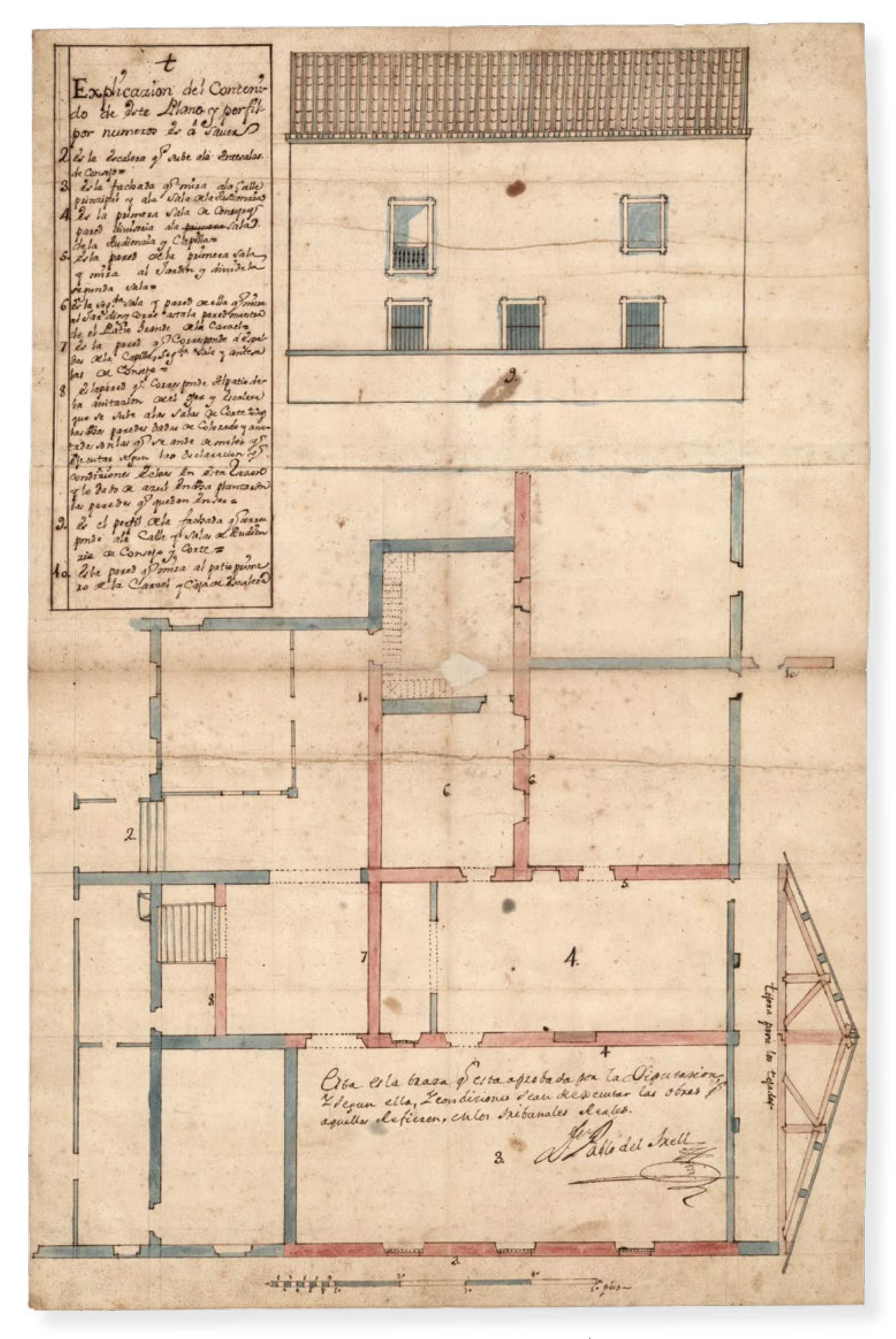
AUTOR: Juan Antonio de San Juan (1698-1740) y Juan Bautista Lasterra, .

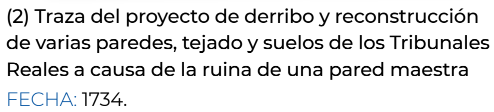
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dibujo a lápiz y pluma con tinta marrón, aguada azul y amarilla. Filigrana: LB / tres círculos vacíos en vertical rematados en su parte superior por tres cruces latinas. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 41,5 x 31 cm.; 42 x 30 cm.; 20,8 x 30 cm.

INSCRIPCIÓN: HOJA 1: *lo demos- / ttrado con el / color azul es / obra antigua q / queda exsisten- / tte, y lo demos- / ttrado con color / amarillo es fa- / brica nueba que / se a de executar / de plantta para / lograr el fin de / seguridad y co- / moda avitacion / de alcaide de / las Carceles R^{s} / llavero, presos/ y Casa de Galera / y quartos para /personas de dis-/tinción, como / se be demostrado / en estas quattro / plantas. // Segunda plantta de el enttre- / suelo y avittacion de Galera // Planta principal de la superficie / de la tierra y fachada a la calle // Estas plantas se han de volber p^{r} el maestro a la Diputación p^{a} hacer el reconocimien^{to}.* HOJA 2: *Quartta plantta de la avita- / cion de Casa de Galera // Tercera plantta de la avitacion de el / alcaide y comunicación a los presos / y Casa de Galera // Estas plantas se an de volber p^{r} el maestro a la Dip^{on} p^{a} hacer el reconocimien^{to}.* HOJA 3: *Perfil y fachada a la calle pncipal // Se a de volber a la Dip^{on} p^{r} el oficial.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 102.





(2) Traza del proyecto de derribo y reconstrucción de varias paredes, tejado y suelos de los Tribunales Reales a causa de la ruina de una pared maestra

FECHA: 1734.

AUTOR: Juan Bautista Lasterra y Juan Antonio de San Juan (1698-1740).

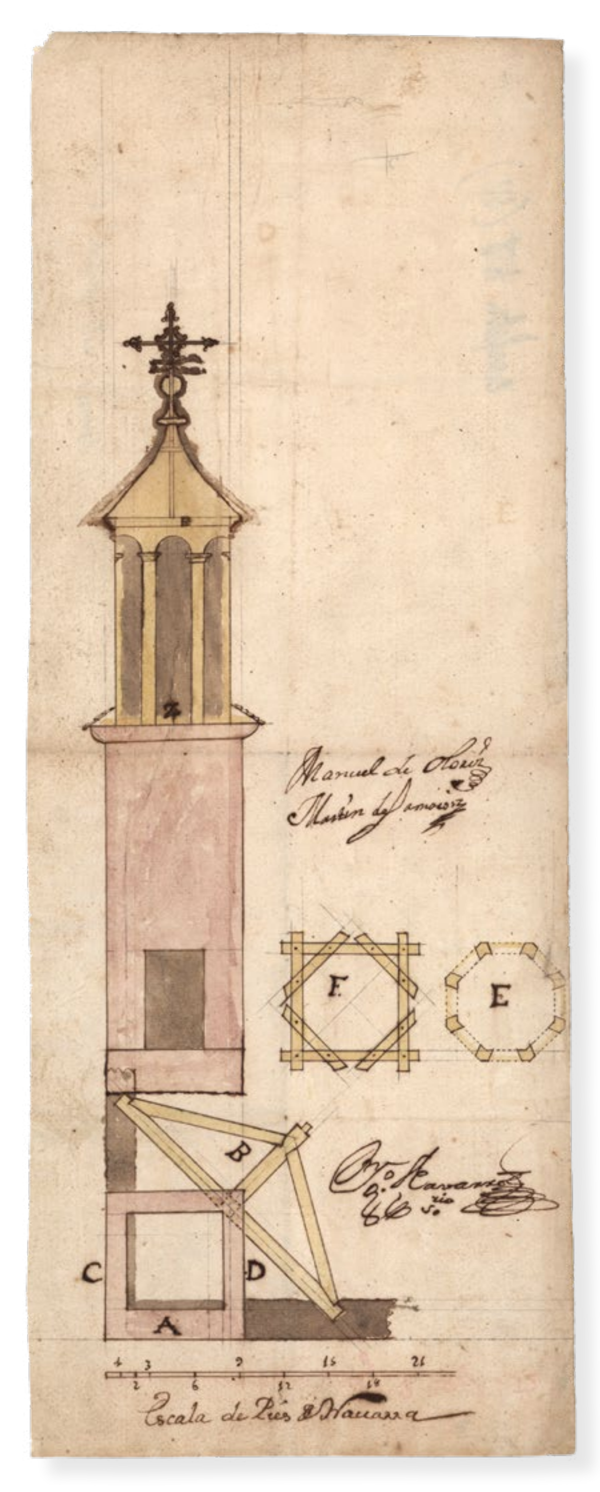
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dibujo a lápiz y pluma con tinta marrón, aguada azul, rosa y marrón. Filigrana: racimo de uvas con rabo en su parte superior. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 63,3 x 41 cm.

INSCRIPCIÓN: *Explicazion del conteni / do de este plano y perfil / por numeros es a saver / 2. es la escalera q sube a la antesalas / de Consejo /3. es la fachada q mira a la calle / prinzipal y a la sala de la Audienzia / 4. es la primera sala de Consejo q / pared divisoria a la primera* (tachado: primera) *sala / de la Audienzia y capilla / 5. es la pared de la primera sala / q mira al jardin y divide la / segunda sala / 6. es la seg*^{da} *sala y pared de ella q mira / al jardín y correo asta la pared maestra / de el patio grande de la carzel / 7. es la pared q corresponde a espal- / das de la capilla, seg*^{da} *sala y antesa- / las del Consejo / 8. es la pared q corresponde al patio de / la avitazion de el ojer y escalera / que se sube a las salas de Corte todas / las dhas paredes dadas de colorado y ano- / tadas son las q se an de demoler y / ejecutar segun la declaracion y / condiziones echas en esta razon / y lo dado de azul en dha planta son / las paredes q quedan en ser / 9. es el perfil de la fachada q corres- / ponde a la calle y salas de Audien- / zia de Consejo y Corte / 10. es la pared q mira al patio prime- / ro de la Carzel y caja de escalera. // Esta es la traza q esta aprobada por la Diputacion / y segun ella y condiziones se an de executar las obras q / aquellas refieren en los tribunales reales / D*^{n} *Pablo del Trell. / Tijera para los tejados.*

REVERSO: *Diseño de las obras q se an de excutar en los tribunales por razón de la ruina. 1734.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 105.



(3) Traza de la nueva torre del reloj de los Tribunales Reales

FECHA: 1756.

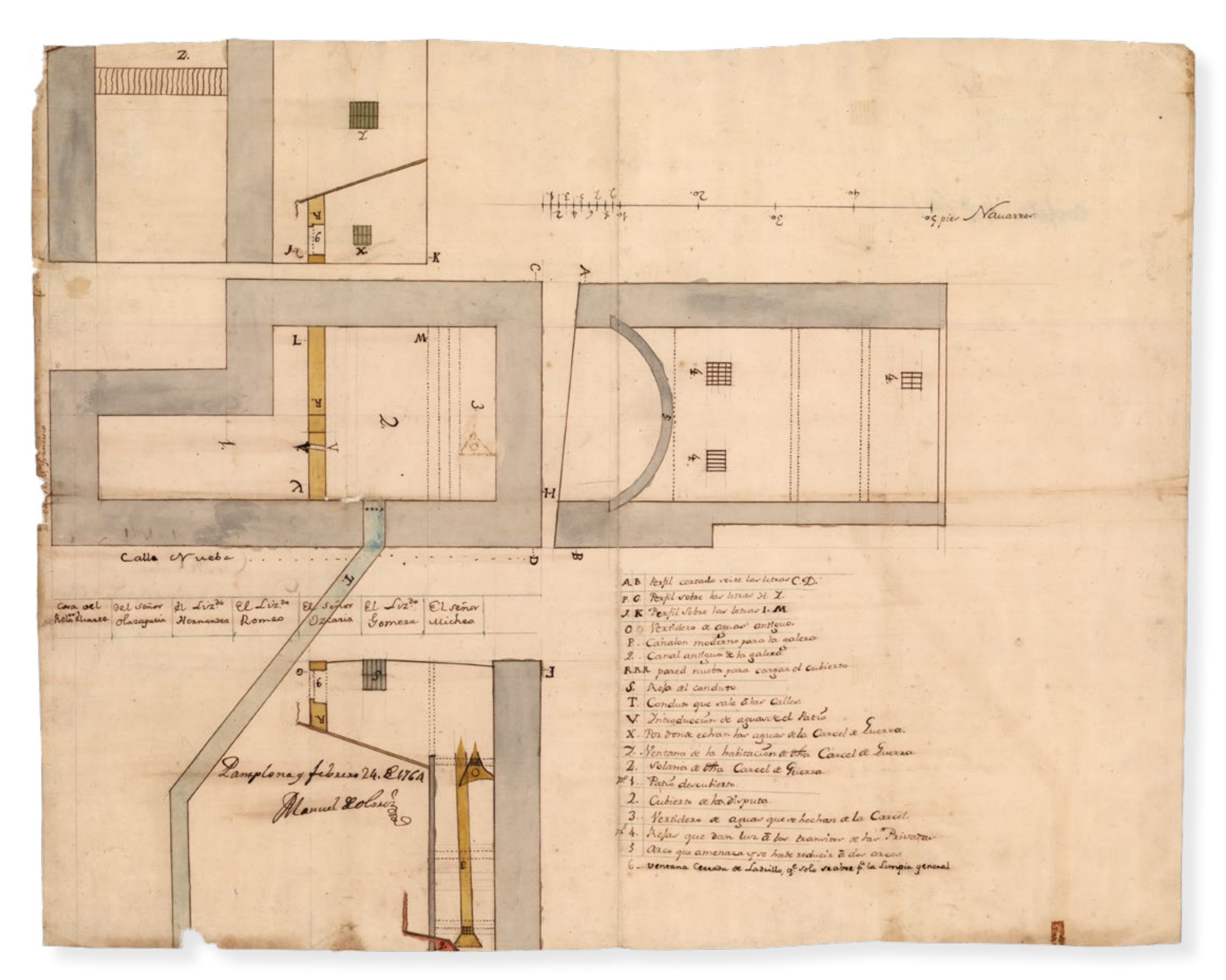
AUTOR: Manuel de Olóriz (1708-c. 1780) y Martín de Samacoiz.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dibujo a lápiz y pluma con tinta marrón, aguada marrón, rosa y amarilla. Filigrana: M. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 43,4 x 16,2 cm. Escala de pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Manuel de Oloriz / Martin de Samacoiz // Dn Ig*^{o} *Navarro s*^{rio} */ Escala de pies de Navarra.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 106.



(4) Traza del patio y cubierto de las Cárceles Reales que afrontan con la Cárcel de Guerra y de las conducciones en disputa

FECHA: 1764.

AUTOR: Manuel de Olóriz (1708-c. 1780).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dibujo a lápiz y pluma con tinta marrón, aguada azul, amarilla, roja y verde. Filigrana: IV / escudo de Estrasburgo rematado en flor de lis / C & I HONIG, que corresponde a los hermanos Cornelius y Jans Honig. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES DE LAS DOS COPIAS DEL DIBUJO: 47,5 x 57,8 cm.; 45,7 x 59,2 cm. Escala de pies navarros.

INSCRIPCIÓN: repetida dos veces: *A. B. Perfil cortado sobre las letras C. D. / F. G. Perfil sobre las letras H. Y. / J. K. Perfil sobre las letras L. M. / O. Vertidero de aguas antiguo / P. Canalon moderno para la Galera / Q. Canal antigua de la Galera / R. R. R. Pared nueba para cargar el cubierto / S. Reja del conduto / T. Conduto que sale a las calles / V. Yntroduccion de aguas de el patio / X. Por donde echan las aguas de la Carzel de Guerra / Y. Ventana de la habitacion de dha Carcel de Guerra / Z. Solana de dha Carcel de Guerra / nº. 1. Patio descubierto / 2. Cubierto de la disputa / 3. Vertidero de aguas que se hechan de la Carcel / num. 4. Rejas que dan luz a los transitos de las privadas / 5. Arco que amenaza y se ha de reducir a dos arcos / 6. Ventana cerrada de ladrillo qᵉ solo se abre pᵃ la limpia general. // Belena de San Francisco // Calle Nueba // Casa del relator Elcarte // Del señor Olazagutia // El licenciado Hernandez / El licenciado Romeo / El señor Ozcariz / El licenciado Gomera / El señor Micheo // Pamplona y febrero 24 de 1764 / Manuel de Oloriz. // Pies Navarros.* REVERSO: *Pamplona y febrero 24 de 1764 / Carcel de Guerra / Diseño a que se refiere el informe de Oloriz.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 103.

La construcción de la casa consistorial de Pamplona

Desde que Carlos III el Noble de Navarra promulgara el Privilegio de la Unión el día 8 de septiembre de 1423, tras las negociaciones con las tres jurisdicciones diferenciadas y hostiles de entonces –la Ciudad de la Navarrería, el Burgo de San Cernin y la Población de San Nicolás– la Pamplona actual tomó carta de naturaleza como una única e indivisa ciudad.

El capítulo tercero del documento real señala, como precepto para perpetuar la unión, la construcción de una «*Casa de la Jurería*» –luego del «*Regimiento*» y ahora «*Consistorial*»– en la que los diez «*jurados*» o representantes elegidos, se congregarían para la deliberación y toma de decisiones. También precisa, a modo de símbolo de perpetua concordia, el lugar donde debería alzarse: en el foso de la Navarrería, cerca de la torre llamada de «*La Galea*» y del portal del Burgo, en un solar en tierra de nadie, donde confluían los tres núcleos de población preexistentes, en otro tiempo escenario de alborotos y reyertas.

Son los documentos conservados, mayoritariamente en el Archivo Municipal de Pamplona, símbolo igualmente de la unidad, las fuentes que, a falta de testimonios como los arqueológicos e histórico-artísticos, evidencian el devenir del cumplimento del precepto regio.

Objeto de diferentes enfoques por parte de estudiosos, no se ha llegado a un consenso sobre la morfología arquitectónica del primer edificio, cuya construcción finalizaba en 1556. El análisis de las trazas conservadas, atribuidas a los maestros albañiles veedores de edificios Fernando de Múzquiz y Manuel de Olóriz junto al ingeniero militar Jerónimo Marqueli, cuando, ante los problemas estructurales que presentaba el edificio en 1751, primero surge la necesidad de su reforma para consolidarlo, hace pensar que los alzados de la fachada lateral recayente a la actual calle de Santo Domingo no serían del primer edificio, sino que formarían parte de alguno de los varios proyectos de reforma, conforme a la Real Orden del Consejo Real de 10 de febrero de 1752, proponiendo la construcción independiente del Almudí fuera de la casa, alargándose hacia el convento de Santiago.

Se acuerda el derribo total de la casa el 14 de mayo de 1753, dando paso a la construcción de un edificio de nueva planta, pero sin haber redactado y aprobado un proyecto integral, lo que, junto a las dificultades económicas, las discrepancias para la aprobación de los diseños del frontis y su parte superior como para la escalera, y los litigios contra los maestros albañiles por defectos constructivos o por excesivas tasaciones, provocó la ralentización de las obras, demorando su finalización. La Ciudad celebraría sesión por primera en su nueva Casa el 26 de enero de 1760.

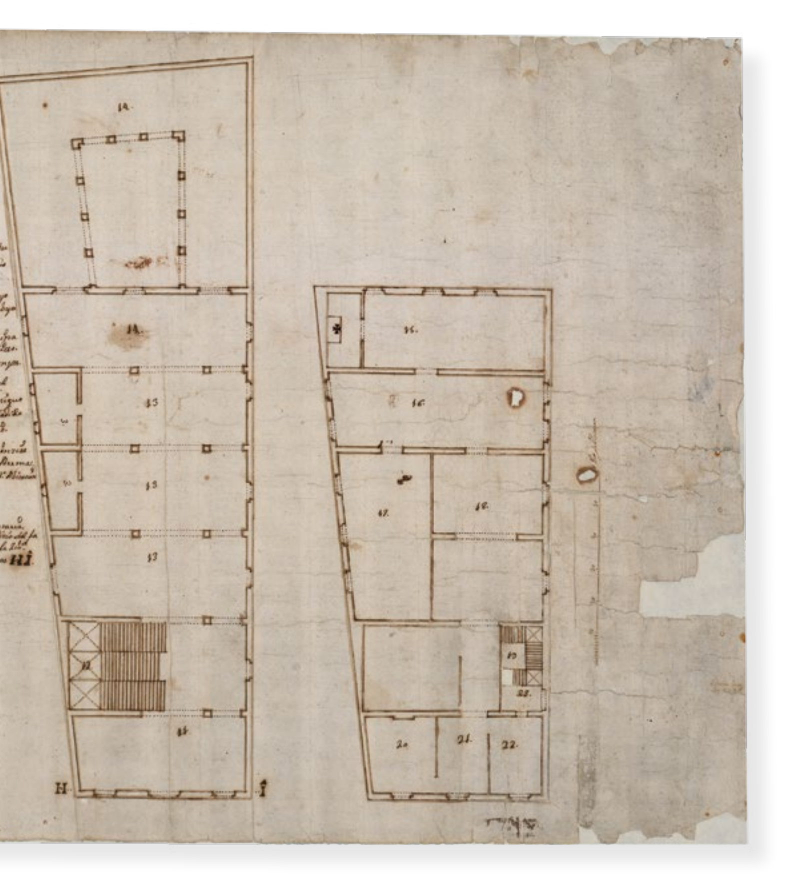
De los tres presentados para el frontis, el diseño del maestro de obras Vicente de Arizu (1753), menos conocido que las dobles propuestas formuladas por Miguel de Goyeneta (1753) y por el arquitecto José Zay y Lorda (1753 y 1755), fue el de éste último el seleccionado, modificando Lorenzo Catalán (1756) el remate un año más tarde. Finalmente fue completado con las esculturas de José Jiménez (1754-1759).

Azanza López, J., «El Manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, Maestro de Obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, 1997-1998, pp. 231-256.

Galbete Guerendiain, V., «Hogaño como antaño. Sobre una historia de nuestra casa consistorial», *Arriba España*, 28 y 31/10/1951; 03 y 06/11/1951.

Garralda Arizcun, J., «El Ayuntamiento y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182, 1987, pp. 445-916.

Molins Mugueta, J. L., «Trazas y dibujos de la antigua casa consistorial de Pamplona», *PVLCRVM: Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra – Universidad de Navarra, 2011, pp. 555-567.



Proyecto de reforma y consolidación del edificio del siglo XV. (Alzado de la fachada lateral recayente a la calle de Santo Domingo, y obras previstas en las plantas de sótano, semisótano y primera)

AUTOR: Fernando de Múzquiz y Manuel de Olóriz (1708-c. 1780) / Jerónimo Marqueli.

FECHA: c .1752.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana: letras P N, en el lado derecho y racimo de uvas en lado izquierdo. Tinta ferrogálica y aguada sepia. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 43 x 77 cm. Escala gráfica de 60 pies de Navarra.

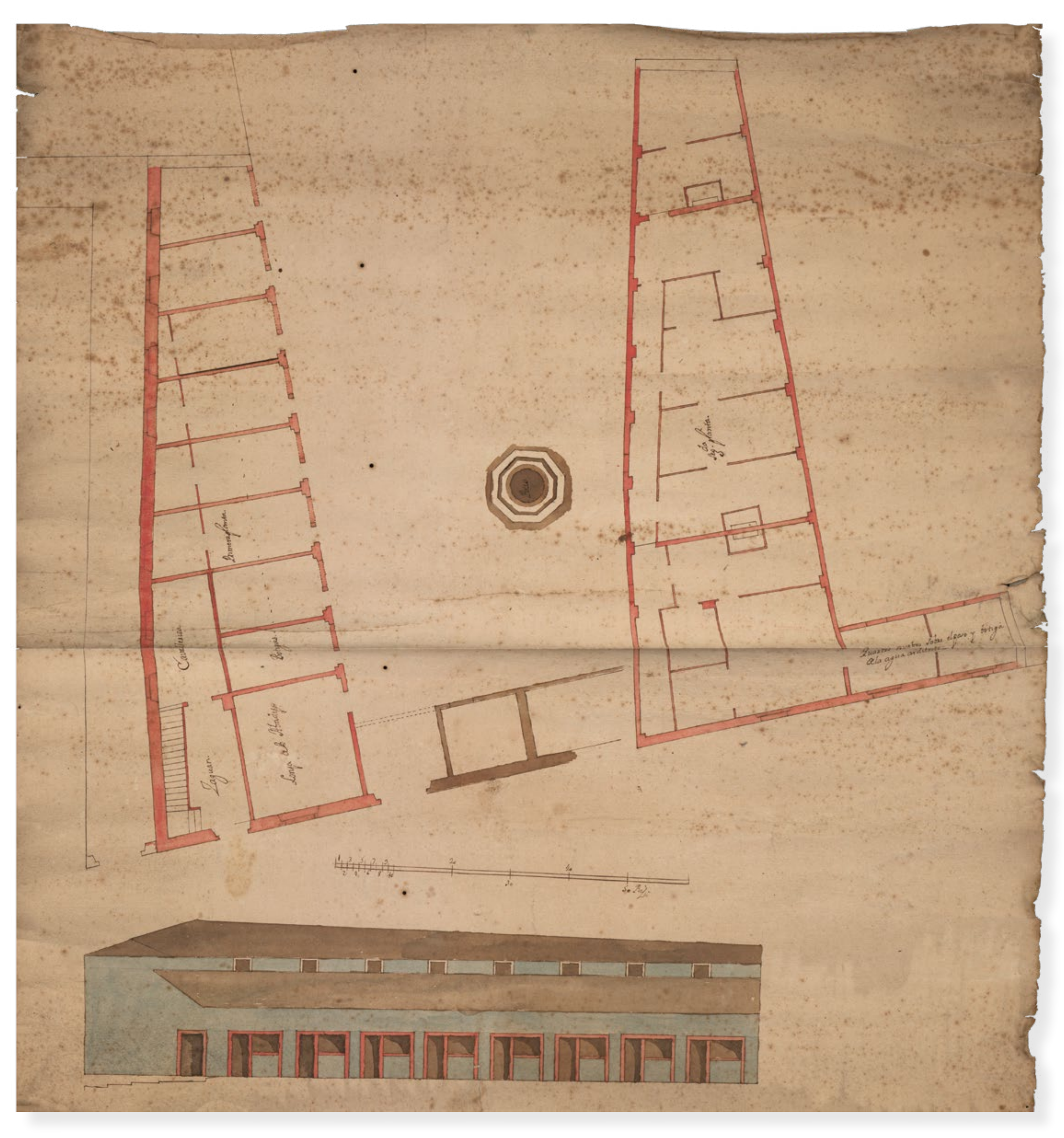
INSCRIPCIÓN: *A.B. perfil cortado sobre / las letras DC. del costado// Numero 5. Lonjas-// Numero 6 Paso por debajo de la fabrica ala plaza baja // Numero 7 Botigas // Numero 8 Peso de la Arina // Numero 9 Patio del dicho Peso // Numero 10. Paso a las lonjas. // Numero 11 Zaguan.// Numero 12 escala Prin.*[al] *// Numero 13 almudi Antiguo // almudi //* Añadido // Numero 15. Consistorio. // *Numero 16 Antesala.// Numero 17. Sala de Audienzias // Num*[o]*. 18 // Salon Para Las Armas. // Num*[o]*. 19 escala para la 2.*[a] *Abitacion // Numero 20. Cozinilla. // Nu.*[o] *21. Paso. // Numero 22. // Secretaria. // Num*[o]*. 23. Quarto de La Secretaria. // F.G. Perfil del frontis Picio del la/ Casa. del Auinta.*[to] *de la Ziu.*[d]*/ que Carga sobre las letras HI.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 117.

En el interior, la escalera imperial culminada por una media naranja con linterna, fue proyecto encargado al maestro tudelano José Marzal y Gil en 1756, cuando el resto de las obras estaban muy avanzadas, por lo que debía ser apropiado a la «*magnificencia, autoridad y grandeza que denota la suntuosa fábrica de la casa*» . Daba acceso a las dependencias cuya distribución, inspirada en la ya planificada en 1751 no se plantea hasta 1759, en que queda especificada de una vez por toda la localización de las oficinas de la nueva casa, acorde a nuevas funciones y competencias de la administración municipal moderna. Calificada de notable perfección técnica y de singular belleza artística, como todo el edificio, a excepción de la fachada, se demolió entre 1951 y 1953 para levantar la construcción actual.

En enero de 1759 tuvo lugar una memorable sesión en la que se propusieron una serie de mejoras complementarias siendo digno de señalar lo acordado respecto a la puerta principal, la de fijar en las dovelas del arco de piedra el mote compuesto de seis palabras latinas adecuadas a una casa que es de todos y para todos: «PATET OMNIBUS JANUA, COR VALDE MAGIS», cuya versión castellana corresponde a «*La puerta está abierta para todos, pero más el corazón*», idea que no llegó a materializarse entonces, pero sí quedó plasmada en la última restauración de la fachada dirigida por el arquitecto J. Vila, en 1991.

[Ana Hueso Pérez]



Proyecto de nuevo edificio. 1753 (Plantas y alzado del Almudí)

AUTOR: Desconocido.

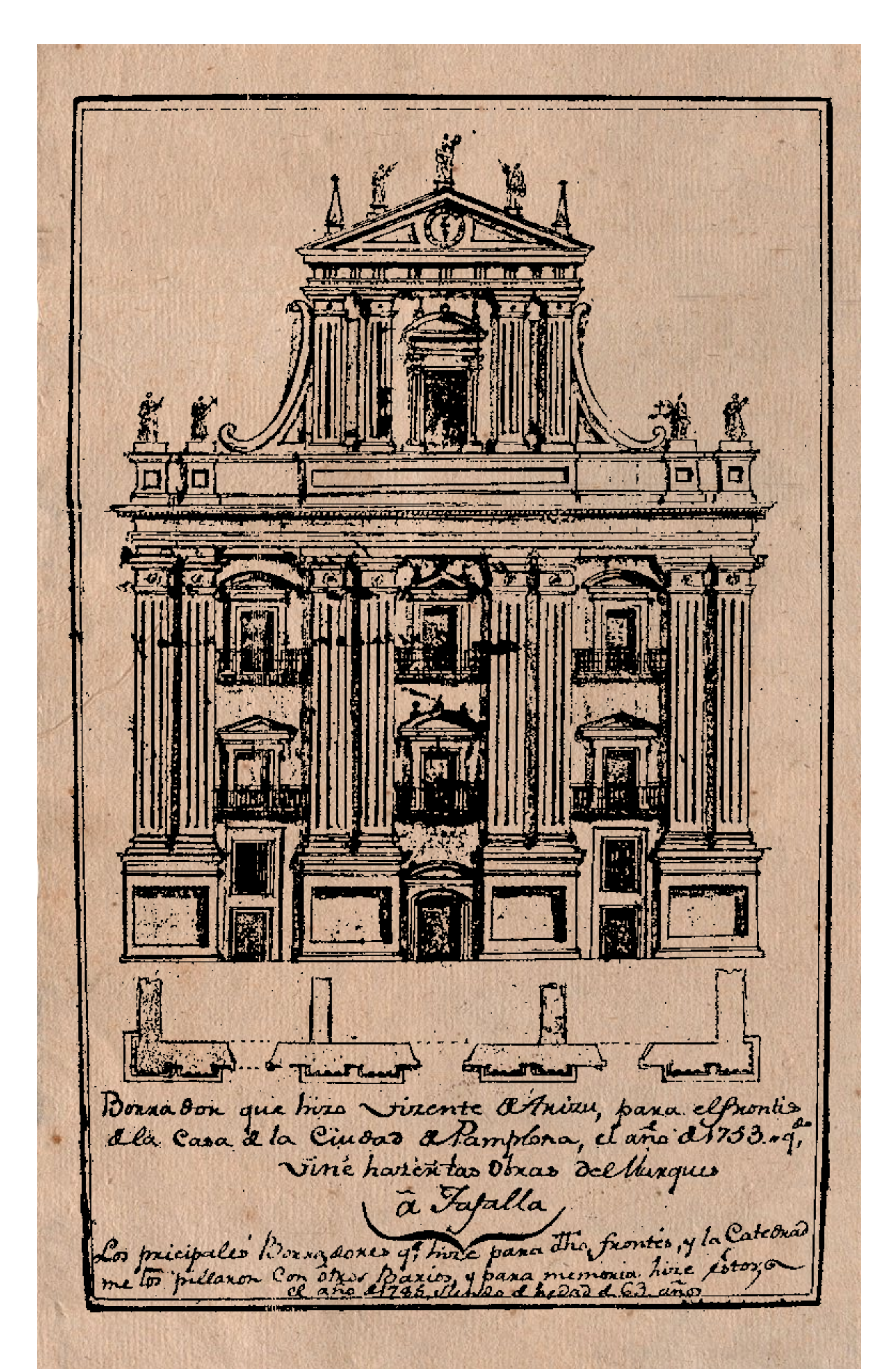
FECHA: c. 1753.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana de racimo de uvas, abundante en el papel francés. Tinta sepia y colores rojo, azul y marrón a la aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 48 x 44 cm. Escala gráfica de 50 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *zaguán // lonja de Santiago // caballería // Botigas // Primera planta // Seg^{da} planta // Quartos nuevos sobre el paso y botiga / de el agua ardiente.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 174.



Proyecto de frontis para el nuevo edificio. 1753

FECHA: 1785.

AUTOR: Vicente de Arizu (1722-1790).

SOPORTE Y TÉCNICA: Copia fotostática en papel, a partir de un manuscrito en papel.

INSCRIPCIÓN: *Borrador que hizo Vicente de Arizu, para el frontis / de la Casa de la Ciudad de Pamplona, el año de 1753 q^{do}/ vine hazer las obras del Marques /a Tafalla // Los principales borradores q^{e} hize para d^{ho} frontis, y a la Catedral /me los pillaron con otros Barios y para memoria hize estos; / el año de 1785, siendo la edad de 63 años.*

LOCALIZACIÓN: Colección particular, Apuntes de edificios que tomó Vicente de Arizu (...) compuesto en 1778, p. 539, actualmente no localizado.



Proyecto de frontis para el nuevo edifico. 1753

FECHA: 1753.

AUTOR: Juan Miguel de Goyeneta.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana: letras P N y racimo de uvas en el fragmento añadido como variante B, abundante en el papel francés. Tinta ferrogálica y aguada sepia y gris. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 65 x 41 cm; pieza añadida: 8,4 x 20,6 cm. Escala gráfica de 20 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Perfil del frontis Picio / de la Ziudad de Pamp^a^ /que yntenta hazer en la / casa de su aiuntamiento.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núms. 122 A y B.





Proyecto de frontis para el nuevo edificio. 1753

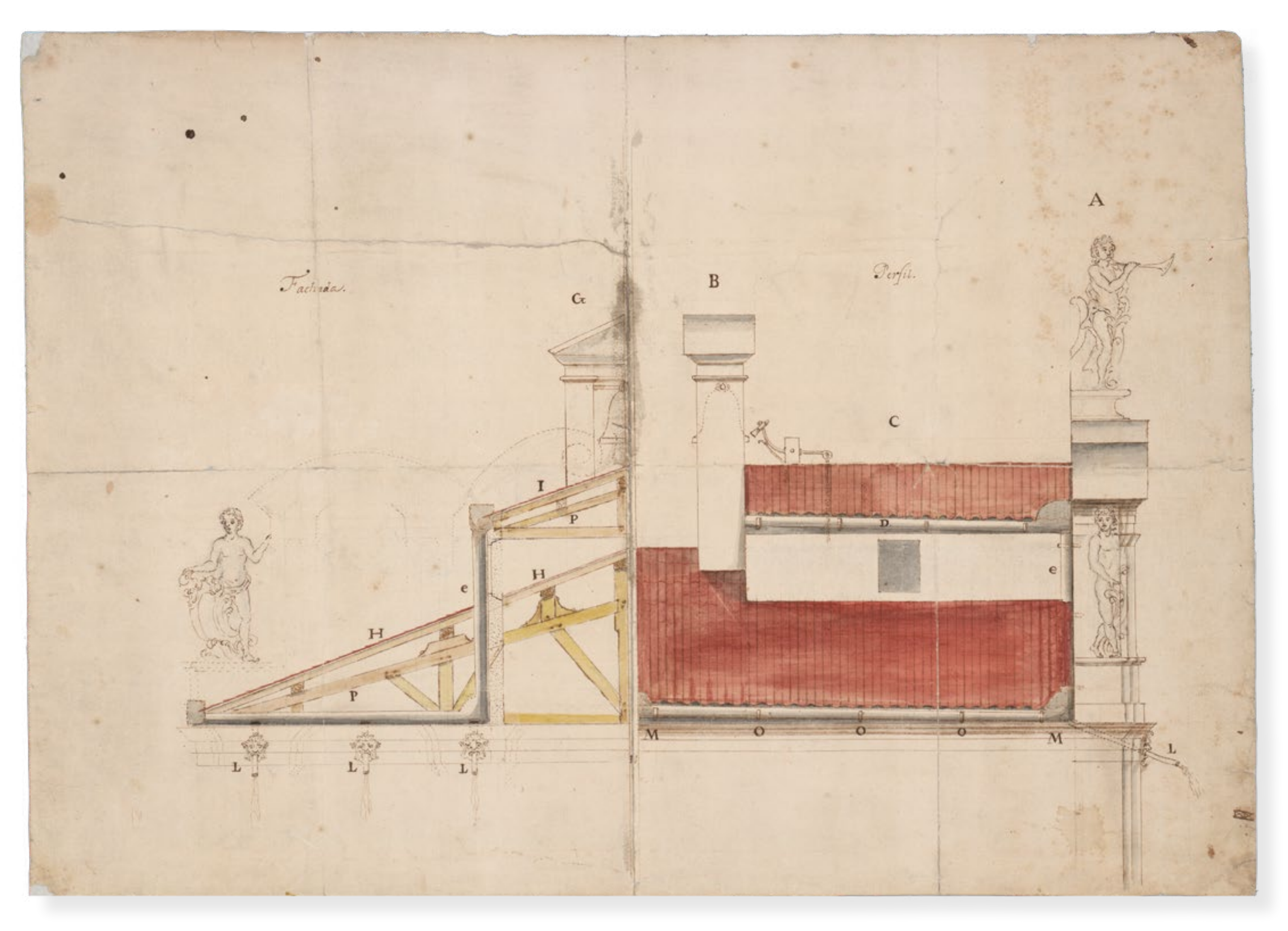
FECHA: 1753.

AUTOR: José Zay y Lorda (1688-1779).

SOPORTE Y TÉCNICA: Pergamino. Tinta negra y aguadas en colores gris, verde y azul. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 70,5 x 50,5 cm. Escala gráfica de 12 pies de Navarra.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 123.



Proyecto de frontis para el nuevo edificio. 1755 (perfil longitudinal y sección del remate)

FECHA: 1753.

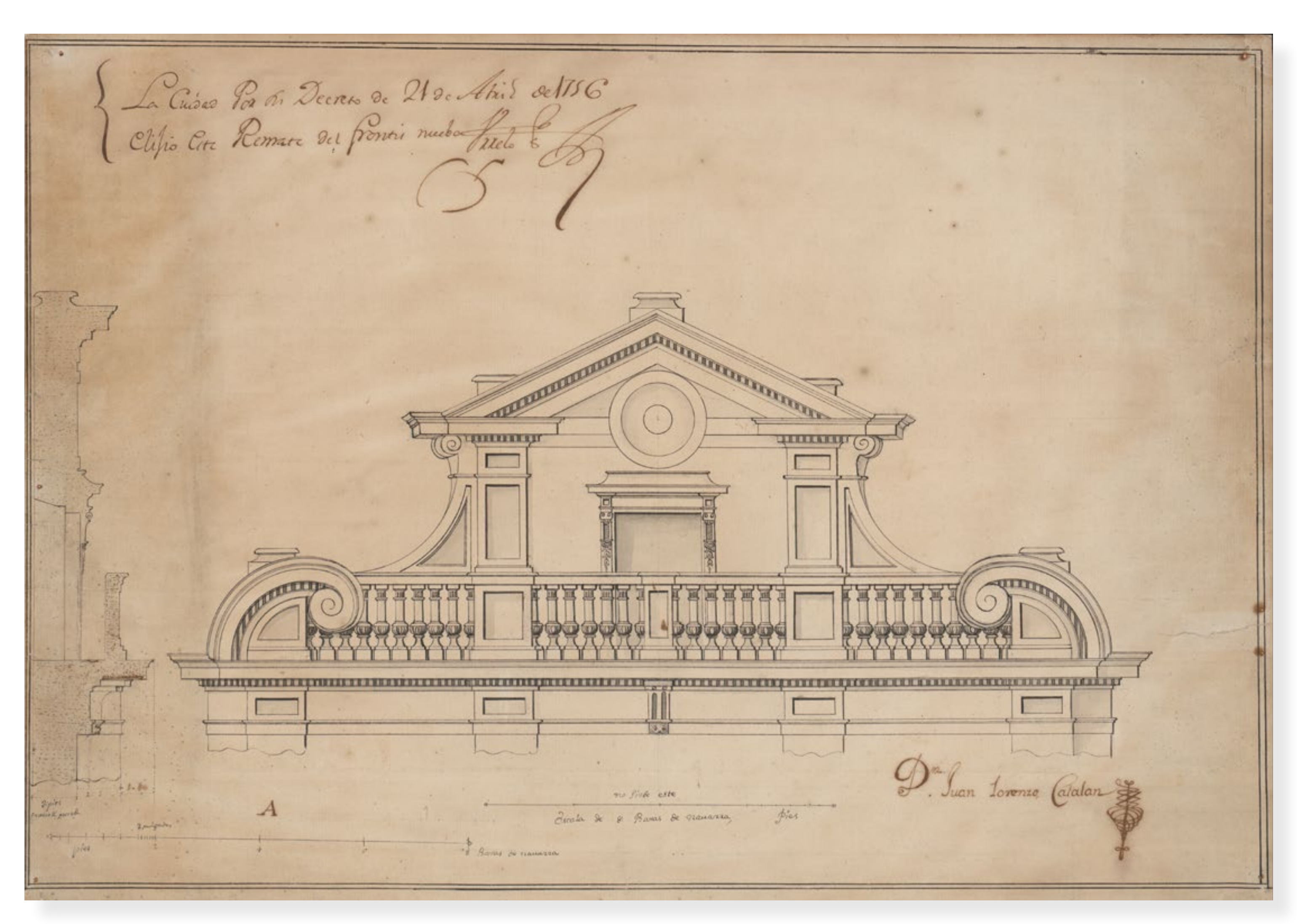
AUTOR: José Zay y Lorda (1688-1779).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana: VI. Tinta sepia y colores teja, amarillo, marrón y gris a la aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 34,4, x 48,7 cm.

INSCRIPCIÓN: *Fachada // Perfil.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 128.



Casa consistorial de Pamplona: Proyecto de frontis para el nuevo edificio. 1756 (Alzado y Sección del Remate del frontis nuevo)

AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).

FECHA: 1756.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana de flor de lis en el centro de un escudo, con filigrana de flor de lis en el centro de un escudo coronado y terminado con un 4. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 35 x 50 cm. Escala gráfica de 8 varas de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *La Ciudad por su Decreto de 21 de abril de 1756 / eligio este Remate del frontis nuevo /Urrelo S°// Dn. Juan Lorenzo Catalan.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 125.



Casa consistorial de Pamplona: Proyecto de escalera para el nuevo edificio. 1755 (Sección horizontal y Sección vertical de la escalera)

AUTOR: José Marzal y Gil (1720-1803).

FECHA: 1755.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana doble: flor de lis en el centro de un escudo coronado terminado en un 4 y IV como contramarca. El 4 puede hacer referencia a la calidad del papel, holandés, muy abundante en las grandes colecciones españolas del siglo XVIII. Tinta negra y aguadas en tonos de gris, marrón y toques de azul, Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 90 x 36 cm. Escala gráfica de 30 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Plan que demuestra la Sección Orizontal, y Vertical dela Escalera dela Cassa dela muy Nob.^{e}/y muy Leal Ciu.^{d} de Pamplona Cabeza de este Reyno. La Seccion Orizontal Se demuestra con la figu / ra ABCD, y lo restante es la Seccion vertical // El principio dela Escalera es en la sección Orizontal en E. con una grada. y prosigue por F.G. â los des/cansos H, Z. y de estos á N, Y. y finaliza en M. que en la Seccion vertical corresponde â X. y NY â RP. / y ZH â K,T. y FG â V, e. y E â L. // S. Q. en la Seccion vertical demuestra el Corredor, que Sigue toda la CorniSa alrededor, elque Servira para el /uSo delas Piezas de delante del tercer Suelo. // I, es la Puerta Sobre la voveda para dar paSSo al quarto delos Clarineros. // las ventanas que no se pudieren como la de 3 seran aparentes / Numero 2. Media Naranja, y Numero 3, Linterna.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 120.

Proyecto para la casa consistorial de Ablitas

Durante la Edad Moderna numerosas localidades de Navarra procedieron a dotarse de casas consistoriales para sus ayuntamientos empleando diferentes medios para ello. Entre los ejemplos analizados en esta publicación, encontramos casos en los que el edificio fue levantado de nueva planta, como sucedió en Marcilla en 1778. En otros, en cambio, se optó por una solución más económica, como la comprar una casa ya construida y adaptarla para casa consistorial, tal y como hizo Tafalla en 1656. Este también parece que fue el caso de Ablitas, motivado seguramente por el elevado coste que suponía construir una nueva casa. De este modo, en 1758 el ayuntamiento de Ablitas acordó recurrir al Consejo Real solicitando la correspondiente autorización para poder costear la compra de la casa y su posterior reconversión con cargo a los fondos públicos. Con el objeto de obtener una resolución favorable del alto tribunal, el procurador o abogado del ayuntamiento aconsejó a los regidores presentar al Consejo una estimación del coste que tendría comprar la casa y reformarla y de qué cantidad podrían producir las estancias susceptibles de ser arrendadas, a excepción de la sala concejil y otras. Además, el letrado instaba a presentar el coste aproximado que tendría levantar un edificio desde los cimientos, ya que, estimándose mayor a la compra y reforma de una casa ya construida, demostraría «*al Real Consejo la utilidad que se le sigue [a la villa] en la compra de dicha casa*». En consecuencia, el ayuntamiento recurrió a los maestros albañiles Francisco Aguado, vecino de Cascante, y a Francisco Casado, vecino de Ablitas, para que juntos procediesen a hacer las estimaciones recomendadas por el procurador de la villa. De Casado nada sabemos, pero a Francisco Aguado hay que identificarlo con el arquitecto cascantino que en 1779 hizo los planos para la capilla del Santo Cristo de la parroquial de Cascante.

Pues bien, ambos maestros procedieron a estimar el coste que tendría la compra y reforma de una casa para su reconversión en edificio consistorial. La casa en la que puso sus ojos el ayuntamiento de Ablitas era una de tres plantas que había pertenecido al difunto beneficiado de la parroquia Atilano de Aguirre. Una de las razones que habría pesado para la elección de este edificio sería su céntrica localización, dentro del entramado urbano, esencial en toda sede concejil, pues se situaba «*en la plaza pública*» y junto a la «*calle pública que de la dicha plaza se va para la iglesia parroquial*». Así pues, según declaración jurada que ambos maestros hicieron al escribano Juan José de Arriazu, el coste de la compra y reforma de la casa sería de 5.500 reales. Además de ampliar el edificio mediante la adición de un tramo de 6 varas de largo y 16 de ancho, los maestros preveían una serie de reformas destinadas a convertir la antigua vivienda en una casa consistorial prototípica. Para ello la planta baja sería reformada para incluir en ella unos soportales con arcos abiertos a la plaza pública «*a la que le servirá de adorno y utilidad para los que vienen a vender*». El edificio municipal se abría así a la plaza, lugar de mercado y de los principales acontecimientos de la vida urbana. Como invariantes de la arquitectura concejil navarra, los maestros no pasaron por alto entre las reformas previstas la colocación en la fachada principal del correspondiente balcón y de las armas heráldicas del municipio.

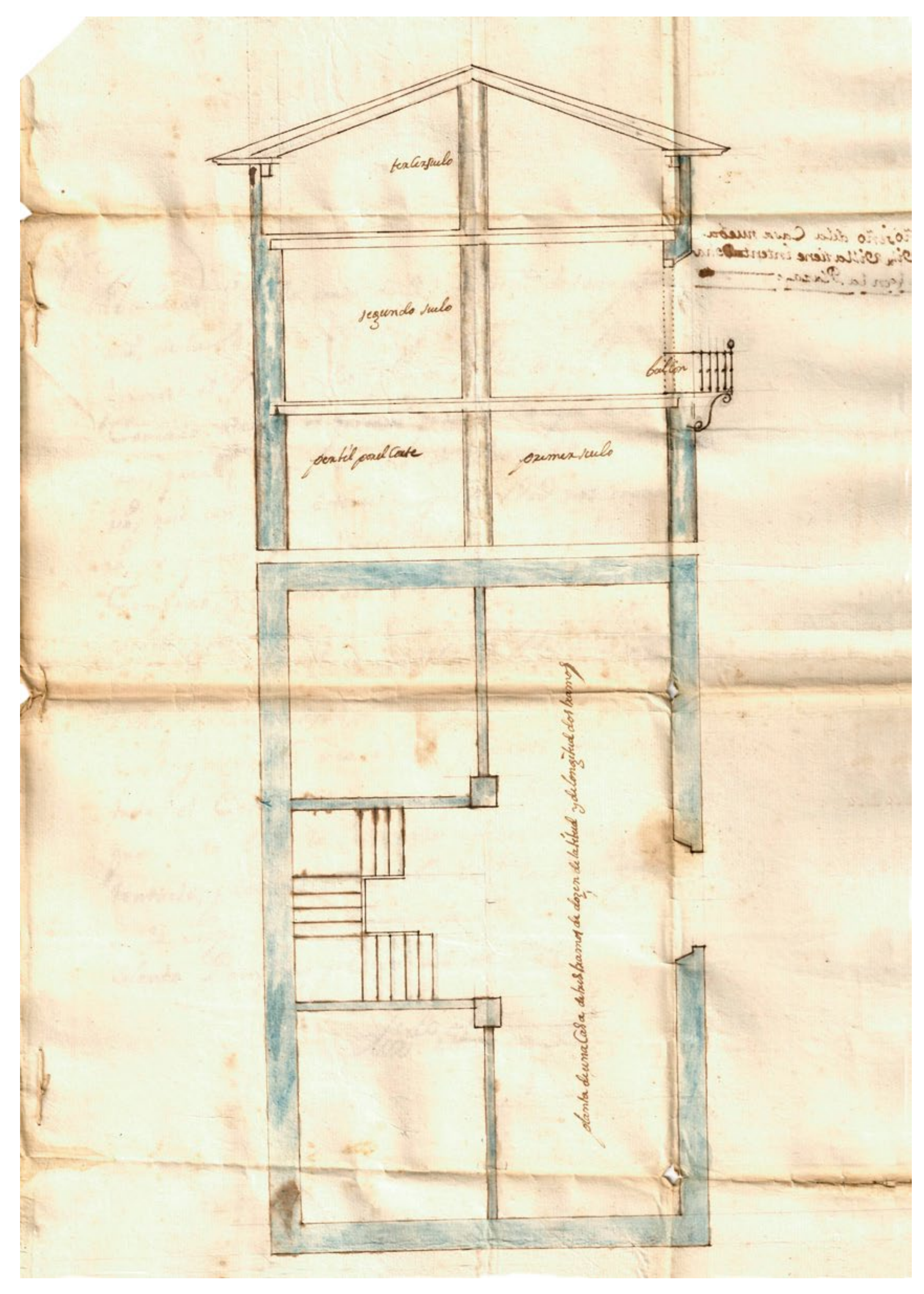
Siguiendo los consejos del procurador de la villa, los maestros estimaron en paralelo el coste que tendría levantar un edificio nuevo. Para ello, elaboraron el alzado y planta que aquí se comentan y que corresponden a una casa de planta rectangular, tres plantas de altura y tejado a dos aguas. La traza ofrece pocos detalles, no incluyéndose la distribución interior de las salas ni de las dependencias municipales. Tan solo se representan la puerta principal de acceso, colocada en el eje axial de la fachada, el balcón de forja sobre tornapuntas de hierro y la escalera principal. La razón de esta parquedad de detalles hay que buscarla en que la finalidad de estos dibujos era cumplir con el trámite de justificar el mayor coste que tendría levantar una casa nueva, cifrado por los maestros en 7.120 reales. Incluso ellos mismos, a pesar de elaborar esta traza, no eran partidarios de levantar una casa nueva, pues, además del mayor coste, traería consigo «*el perjuicio de disminuir y afear la plaza, lo que no tendrá comprándose la casa vieja y añadiéndosele el tramo que dejan declarado*».

[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Ablitas, Juan José de Arriazu, 1758, núm. 75.

Azanza López, J. J., «Casas consistoriales navarras. Urbanismo, morfología y evolución tipológica», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio Arte Navarro*, núm. 4, coord. por R. Fernández Gracia y M.ª C. García Gainza, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 69-103.

García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, p. 53.



Proyecto para la casa consistorial de Ablitas

FECHA: 1758.

AUTORES: Francisco Aguado y Francisco Casado.

SOPORTE Y TÉCNICA: papel verjurado. Filigrana: tres círculos superpuestos, el superior con una cruz en su interior y a los lados grifos e inscripción FIN 1756; otra con inscripción FARGUES NAVARRE. Tinta negra y aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 58,8 x 21,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *tercer suelo // segundo suelo // pertil por el corte // primer suelo // balcon // planta de una casa de tres tramos de dozen de latitud y de longitud dos tramos.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales.Ablitas, Juan José de Arriazu, 1758, núm. 75.

Proyecto de ampliación de graneros del Vínculo de Pamplona

Exponente del intervencionismo económico y del paternalismo político y social, el Vínculo, fundado por el ayuntamiento pamplonés en 1527, llegó a convertirse en una de las instituciones municipales más importantes de la Pamplona del Antiguo Régimen. Su finalidad era la de proteger a los habitantes de la ciudad de los frecuentes episodios de escasez o de alza de precios del trigo garantizándoles el abasto de pan a cambio de una cantidad asequible. La asignación o vinculación a perpetuo de un capital para su funcionamiento fue lo que dio el nombre de vínculo a una institución que en otras localidades era conocida como pósito municipal.

Para cumplir con su misión de abastecer de pan a la ciudad, el Vínculo de Pamplona contaba con diferentes edificios en los que se llevaba a cabo todo el proceso de elaboración del pan, que iba desde el acopio del trigo y su almacenamiento hasta la fabricación del pan, pasando por la molienda con la que se obtenía la harina. De entre todos estos edificios, el más significativo fue el conocido como «Casa de los Hornos», localizado al lado de la Casa de Misericordia, junto a la actual plaza del Vínculo, y destinado al almacenamiento de la harina y a la cocción del pan. En 1764 el ayuntamiento acordó levantar el edificio, encargando su construcción al cantero Juan Miguel de Goyeneta, a los albañiles Esteban de Múzquiz y Juan Ángel de Cía y al carpintero Francisco de Aguirre.

Parte indispensable del proceso de elaboración del pan era el acopio de grano y su almacenamiento, para lo cual se requería un espacio capaz de albergar las cantidades ingentes de grano que el Vínculo compraba de manera continuada a lo largo del año. De este modo, en 1758 el ayuntamiento trató de la necesidad de ampliar el edificio de los graneros, situado tras la casa consistorial, en la llamada plaza de Abajo, delimitada por estos dos edificios, el almudí y el convento de Santo Domingo. Para ello, «*se formaron por Joseph Marzal y Jil, maestro de obras vecino de Tudela, los planes y condiciones correspondientes*». El regimiento quiso aprovechar la construcción de la nueva casa consistorial para reformar su entorno, que incluyó las callejas laterales del edificio y la plaza de Abajo. En este sentido, se decidió alargar la casa consistorial 39 pies hacia la plaza de Abajo, construyendo detrás un edificio para el almudí que quedaba, separado, entre la Casa de la Ciudad, el convento dominico y los graneros del Vínculo. En este contexto no es de extrañar que los regidores recurriesen para el proyecto de ampliación del granero al mismo maestro al que dos años antes habían encargado el diseño de la escalera principal del nuevo edificio consistorial. Marzal y Gil estaba considerado como el mejor arquitecto de Tudela, en cuyo ámbito desarrolló buena parte de su actividad con obras como el regadío de la Mejana (1754), el trascoro de la catedral (1765) o la Real Casa de Misericordia (1779), cuyo proyecto fue modificado por Ventura Rodríguez.

A pesar de la decisión tomada en 1758, no fue hasta 1767 cuando la Junta del Vínculo se decidió a acometer estas obras, espoleada por la falta de espacio para almacenar el grano, ya que el consumo de trigo había pasado de los 30.000 robos a principios de siglo a los 80.000. Asimismo, sus rentas, antes mermadas por los contratos con los horneros, habían experimentado una mejoría gracias a la construcción de los nuevos hornos en 1764. Por este motivo, la Junta acordó emprender las obras «*con arreglo a los referidos planos de Marzal*» y al condicionado encargado ese mismo año de 1767 al veedor municipal de edificios, Manuel Olóriz, quien calculó su coste en 67.250 reales. Las trazas elaboradas por Marzal mostraban un gran edificio de tres plantas adosado por un lado a la fábrica vieja de los graneros, que caía hacia el lado del colegio de San Juan Bautista. En la nueva construcción lo más destacado era un patio central articulado en tres cuerpos separados por impostas. El primero y el segundo consistían en sendas arquerías –la del segundo cuerpo ciega con ventanas– mientras que el tercero se organizaba por medio de ventanas separadas por pilastras. Desconocemos si este patio era cerrado en sus cuatro lados o, por el contrario, si se abría a la plaza de Abajo. Sea como fuere, el plan de Marzal concebía un edificio multifuncional, ya que, además de graneros, en la planta baja se disponían cinco tiendas abiertas al patio.

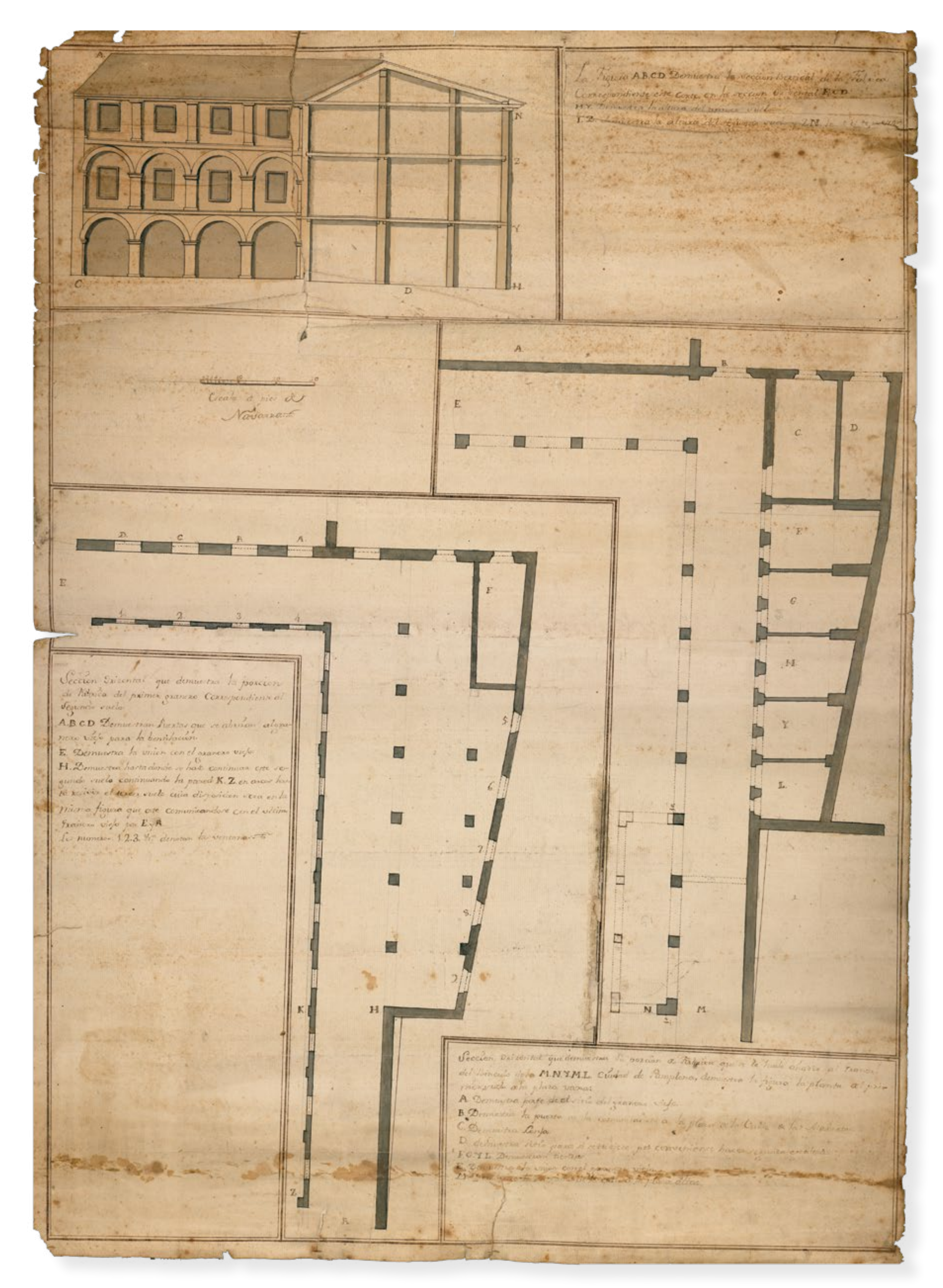
[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Municipal de Pamplona. Vínculo, leg. 9, Actas de la Junta, lib. 2.

Garralda Arizcun, F., «El Ayuntamiento y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del siglo xviii (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182, 1987, pp. 845-916.

Guijarro Salvador, P., «La reconstrucción del castillo-palacio de Monteagudo en la segunda mitad del siglo xviii», en R. Fernández Gracia y M.ª C. García Gainza (coord.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 4*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 357-368.

Sola Ayape, C., *Abasto de pan y política alimentaria en Pamplona (siglos xvi-xx)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2001.



Proyecto de ampliación de graneros del Vínculo de Pamplona

FECHA: 1758.

AUTOR: José Marzal y Gil (1720-1803).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: flor de lis inscrita en un escudo con corona abierta en la parte superior e iniciales D & C BLAUW. Tinta marrón y aguada. Regla y compás.

DIMENSIONES: 75 x 54 cm. Escala gráfica de 30 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Seccion orizontal que demuestra la porcion de Fabrica que se ha de añadir al Granero / del Vinculo de la M.N.Y.M.L. Ciudad de Pamplona, demuestra la figura la planta al pri- / mer suelo de la plaza vaxa: / A. Demuestra parte de el sitio del granero viejo. / B. Demuestra la puerta de la comunicacion a la plaza de la Calle de la Mañueta. / C. Demuestra Lonja. / D. demuestra para si se tuviese por conveniente hacer segunda escalera. / F.G.Y.L. Demuestran tiendas. / E. Demuestra la union con el granero viejo. / M. Demuestra el sitio de la calle de la plaza Alta. // La Figura A.B.C.D. Demuestra la seccion bertical de la Fabrica / correspondiente este corte en la seccion orizontal E.C.D. / H.Y. Demuestra la altura del primer suelo. / Y.Z. demuestra la altura del segundo suelo y Z.N. la del tercero // Seccion orinzontal que demuestra la porcion / de Fabrica del primer granero correspondiente al / segundo suelo: / A.B.C.D. Demuestran Puertas que se abrirán al gra- / nero vieho para la bentilacion. / E. Demuestra la unión con el granero viejo. / H. Demuestra hasta donde se ha de continuar este se- / gundo suelo continuando la pared K.Z. en arcos has- / ta recivir el tercer suelo cuia disposicion sera en la / misma figura que este comunicandose con el ultimo / granero viejo por E. y R. / Los numeros 1.2.3. &ª denotan las ventanas // 1 2 3 4 5 10 20 30 / Escala de pies de / Navarra: // A. B. / C. D. / N. / Z. / Y. / M. // A. B. / E. C. D. / F. / G. / H. / Y. / L. / N. M. // E. / D. C. B. A. / F. / 1 2 3 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / K. / Z. / R.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 143.

Un nuevo archivo para los Tribunales Reales de Navarra

Traza del proyecto de ampliación del archivo de los Tribunales Reales del reino de Navarra mediante la construcción de una nueva planta

FECHA: 1766.

AUTOR: Manuel de Olóriz (1708-c. 1780).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón, aguada gris, marrón, rosa y amarilla. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 44,3 x 31,4 cm. Escala gráfica de 50 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Perfil de la calle Nueba // Perfil al patio de la carzel // Costado que corresponde a la posada del señor rejente // Linea que corresponde al patio del Consexo // Costado que corresponde al patio de la Carzel //Pared que devide la Galera // Frontis a la calle Nueba // Torre del relox // Manuel de Oloriz // Pies Navarros.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 104.

A mediados del siglo XVIII la situación del archivo de los tribunales reales resultaba dramática. Ya en 1645, las Cortes de Pamplona habían advertido sobre las humedades del lugar y la pérdida de numerosos procesos, lo que dio lugar a la aprobación del llamado «expediente de la fábrica de los Archivos» con objeto de sufragar las obras a acometer. Un siglo más tarde, el 28 de junio de 1758, Miguel Francisco de Sarasa, archivero de los tribunales reales, alertaba de la situación a la Diputación del Reino y solicitaba un nuevo recinto para la conservación de los pleitos. La falta de espacio a causa de hallarse el archivo enteramente ocupado de pleitos provocaba el amontonamiento de numerosos fajos por los suelos al pie de los estantes de cada uno de los oficios, lo que causaba graves problemas de conservación por lo pernicioso del sitio y la gran humedad, letal para el papel. En esas circunstancias, la Diputación del Reino encargó el proyecto de ampliación del archivo a Manuel de Olóriz, maestro de obras, y el 14 de abril de 1759 este presentó el condicionado, cuya traza desgraciadamente no se ha conservado. Debido al enorme gasto previsto, la Diputación decidió acometer una primera fase del proyecto consistente en separar las puertas de comunicación entre la casa del regente y el terreno que iban a ocupar los nuevos archivos, de manera que aquella estuviera preservada de incendios fortuitos y peligros a los que anteriormente estaba expuesta, al tiempo que se conseguía extender la superficie destinada a archivos, que ganaban en luz y ventilación y conseguían preservar los pleitos de la humedad y de los riesgos que padecían.

Finalizados los trabajos se contrató la segunda fase de obras, destinadas, esta vez sí, a levantar la nueva fábrica para el archivo de los procesos. Para ello se encargó un nuevo diseño a Vicente de Arizu, maestro de obras, vecino de Tafalla, que el 23 de abril de 1760 presentó el nuevo proyecto, cuya traza, lamentablemente, tampoco se ha conservado. El condicionado modificaba sustancialmente el proyecto de Manuel de Olóriz introduciendo una serie de mejoras de gran calado para la mejor organización y disposición de los documentos, como el rebaje de los techos para evitar el uso de escaleras a favor de gradas de tres o cuatro peldaños, la separación de los depósitos en cámaras, cada una con su puerta y rótulo, asignadas a cada uno de los doce oficios para evitar la mezcla entre los pleitos, el aumento de la capacidad de cada cámara duplicando el volumen ocupado por los pleitos existentes, el relleno de las bovedillas del primer piso para evitar los daños causados por ratas y otras sabandijas o la abertura de ventanas para la mejor ventilación.

El nuevo archivo de los pleitos, con arreglo a la traza de Arizu, volvió a encargarse a Manuel de Olóriz previa aceptación de sus reparos y modificaciones al proyecto, y las obras quedaron concluidas en diciembre de 1760. Gracias a ello se pudo abordar la completa renovación de las instalaciones mediante los nuevos armarios que se encargaron en 1761, tal y como se explica en las páginas siguientes.

En 1766 la Diputación del Reino encargó a Manuel de Olóriz que inspeccionara el nuevo archivo de los tribunales reales y proyectara su ampliación mediante el aumento de su fábrica en una nueva planta sobre las ya existentes, con sus oficinas correspondientes, previo desmonte del tejado y su posterior reconstrucción sobre el nuevo piso añadido. La traza que aquí se reproduce corresponde a este último proyecto de ampliación y es la única que se ha conservado tras la pérdida de los proyectos originales de Olóriz y de Arizu, si bien permite hacerse una idea de las dimensiones del edificio. Representa la planta en L de ese nuevo piso, en el que, además de tres salas, dos tramos de escaleras y la torre del reloj, se aprecia que el archivo afrontaba con la casa del regente del Consejo Real y en el otro extremo con la Casa de Galera, y que contaba con una fachada a la calle Nueva y otra interna al patio de la Cárceles Reales. La traza recoge además los perfiles de estas dos fachadas exteriores, externa e interna, correspondientes únicamente a la nueva planta. No transcurriría mucho tiempo hasta que volvieran a quedar en evidencia las estrecheces del edifico y en 1770 se hizo necesaria una nueva ampliación de las instalaciones, de las que tampoco ha quedado testimonio iconográfico.

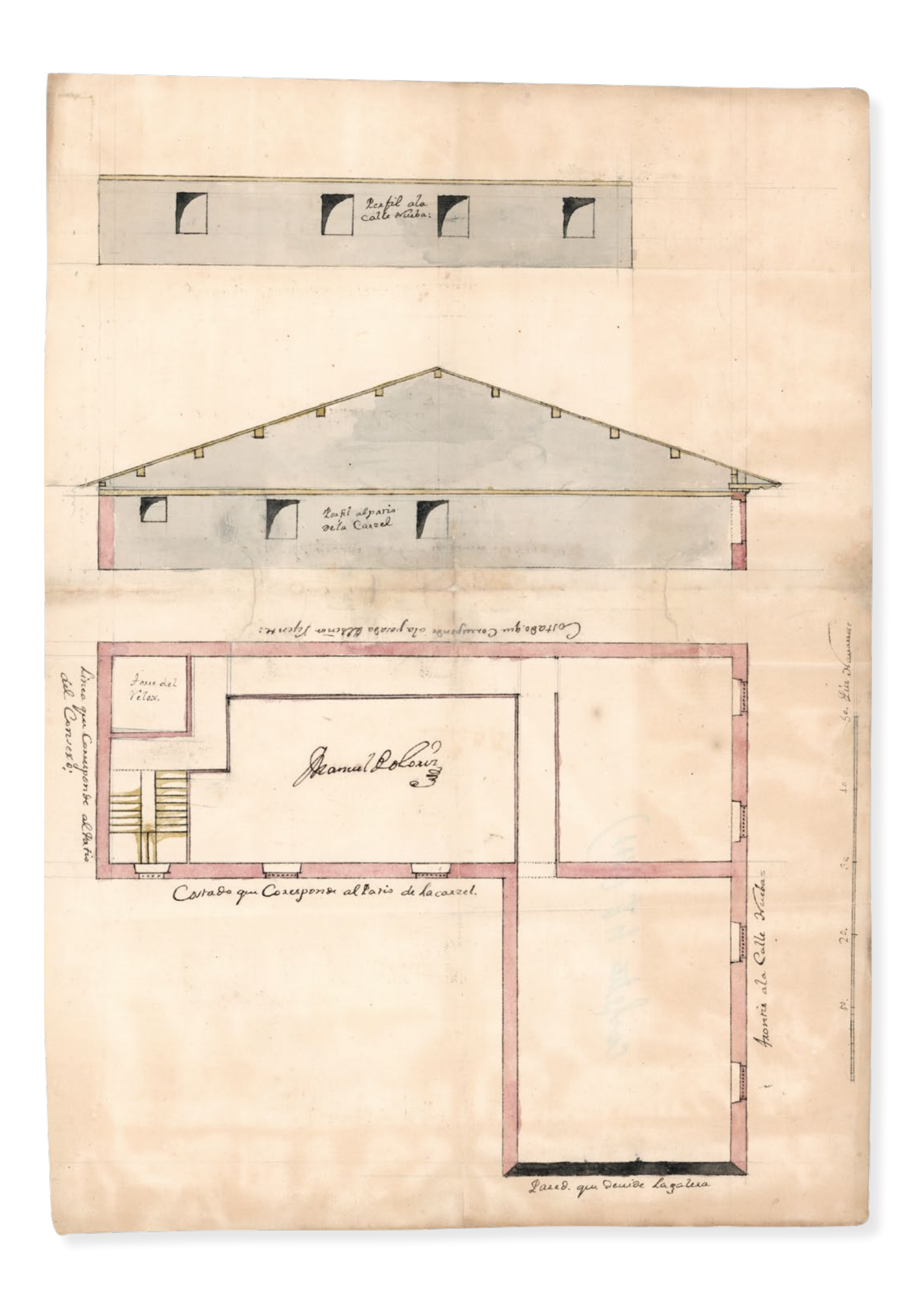
[Félix Segura Urra]

Archivo Real y General de Navarra. Reino. Galera. Cárceles y Archivos, leg. 3, carp. 15; leg. 2, carps. 35, 36; leg. 3, carps. 1, 2 y 18.

Andueza Unanua, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII: familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

Fortún Pérez de Ciriza, L. J.; Idoate Ezquieta, C., *Guía de la Sección de Tribunales Reales del Archivo General de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, pp. 37-45.

Martinena Ruiz, J. J., «Apuntes para una historia de los archivos de Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 266, 2016, pp. 1014-1017.



Perfil ala Calle Nueba:
Perfil al patio de la Carzel
Costado que Corresponde ala posada del Señor Regente:
Linea que Corresponde al Patio del Consejo.
Costado que Corresponde al Patio de la carzel.
Frente ala Calle Nueba=
Pared que devide La galera
10. 20. 30. 40. 50.

Mobiliario para el nuevo archivo de los Tribunales Reales

La conclusión, a finales de 1760, del nuevo edificio destinado a alojar el archivo de los tribunales reales, dio paso, como paso imprescindible para su ocupación, a la construcción del mobiliario necesario para la correcta conservación de los miles de procesos judiciales que desde finales del siglo XV se amontonaban en las antiguas instalaciones. La Diputación del Reino encargó a Miguel Antonio de Olasagarre, maestro carpintero y arquitecto, la realización de un mobiliario básico y funcional, con estanterías suficientes para alojar unos 6.606 fajos de procesos judiciales conservados en las cuatro secretarías del Consejo Real y ocho escribanías de la Corte Mayor. El encargo incluía la fabricación de una mesa y dos sillas para cada uno de esos doce oficios, y de una grada en cada caso para facilitar al «archivista» el alcance de los procesos situados en las baldas superiores.

La traza aquí reproducida representa la planta, perfil y alzado de uno de los módulos o armazones con sus estanterías. Este dibujo acompañaba al pliego de condiciones que, con fecha 20 de octubre de 1761, Miguel Antonio de Olasagarre presentó a la Diputación del Reino. Resultan muy interesantes las previsiones que se tomaron para procurar la mejor solución a la óptima conservación y archivado de los procesos. Las baldas se construirían a medida para respetar el formato estandarizado de los pleitos y aprovechar al máximo la envergadura del mueble, y las baldas contarían con una división intermedia para evitar que se combasen por el peso. El armazón debía quedar separado por una onza o dos de la pared, un hueco mínimo cerrado por una cubierta superior para procurar la limpieza de los estantes y mantener a los documentos aislados de las humedades que las paredes podían transmitir al mobiliario. Además, los cantos de las tablas debían redondearse para evitar que los fajos rozasen al introducirlos y sacarlos de las baldas.

El 4 de diciembre de 1761 la Diputación del Reino determinó que, a modo de proyecto piloto, se ejecutasen los estantes, mesa, sillas y grada de uno de los oficios de la Corte Mayor, situado en el segundo piso. A la vista del resultado, en 1762 se realizaron los demás, que quedaron instalados en los tres pisos del nuevo archivo de los tribunales reales, si bien con la simplificación de algunos elementos, con menos divisiones internas y sin guardapolvos. El mobiliario se realizó en su totalidad en madera de roble, al igual que las mesas y sillas, excepto las gradas, que fueron construidas en madera de pino. El 18 de junio de 1762 se declaró la finalización de las obras, a razón de cuatro oficios o divisiones en cada uno de los tres pisos, de lo que resultó un total de 207 armazones, 12 mesas, 12 gradas y 24 sillas. Tras la certificación de la finalización de las obras la Diputación del Reino resolvió el traslado de los pleitos del Consejo Real y Corte Mayor, que se encontraban en el antiguo sótano en extrema incomodidad. El 1 de septiembre de 1763 se hizo entrega al archivero de las 13 llaves –una de la puerta principal y el resto de cada uno de los oficios– y se procedió al traslado de los pleitos. Los de las cuatro secretarías del Consejo Real quedaron instalados en el primer piso de los archivos, al mismo nivel en el que se encontraban las salas de dicho órgano. Los pleitos de las ocho escribanías de la Corte Mayor se colocaron en las respectivas oficinas del segundo y tercer piso. Todo ello se hizo con asistencia del «archivista» Miguel Francisco de Sarasa. Con esta enorme labor, el terreno quedaba preparado para abordar el siguiente reto, previsto en la ley de las Cortes de 1765, que consistió en la «coordinación del archivo», es decir, su completa reorganización e inventario con normas específicas de ordenación, archivado y conservación. Finalmente, tras varias reparaciones y nuevos estantes realizados por Miguel Antonio de Olasagarre entre 1766 y 1767, el 10 de abril de 1767 la Diputación del Reino procedió a la entrega oficial al archivero del archivo totalmente renovado, así como del nuevo inventario. Esta fantástica obra de carpintería que procuró la conservación de cientos de miles de procesos judiciales durante siglos, los entonces existentes y los generados posteriormente, pese a no llegar a nuestros días, cumplió con creces su cometido como demuestra la disponibilidad actual de 300.000 procesos de los siglos XV al XIX que entre los años 1762 y 1898 se mantuvieron cobijados en sus estanterías y ahora se custodian en dependencias del Archivo Real y General de Navarra.

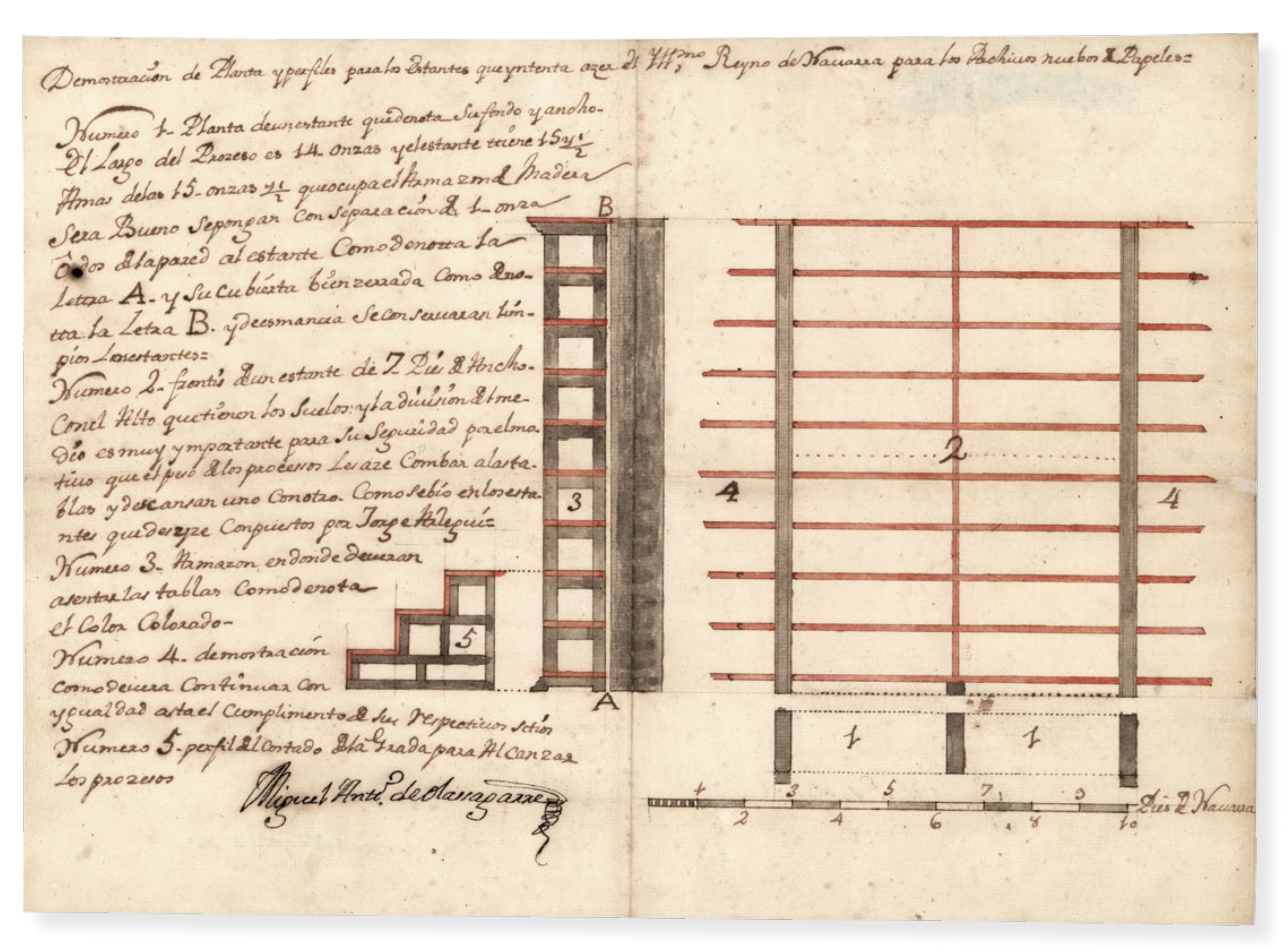
[Félix Segura Urra]

AGN, Reino, Reino, Galera, Cárceles y Archivos, leg. 3, carps. 4, 5, 6, 7, 8, 18, 30 y 31.

Andueza Unanua, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII: familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

Fortún Pérez de Ciriza, L. J.; Idoate Ezquieta, C., *Guía de la Sección de Tribunales Reales del Archivo General de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, pp. 41-45.

Martinena Ruiz, J. J., «Apuntes para una historia de los archivos de Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 266, 2016, pp. 1014-1017.



Traza de los armarios y estanterías para los procesos judiciales del nuevo archivo de los Tribunales Reales del reino de Navarra

FECHA: 1761.

AUTOR: Miguel Antonio de Olasagarre (doc. segundo tercio del siglo XVIII).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón, aguada marrón y roja. Filigrana: león rampante inscrito en círculo rematado por corona real, parece corresponder al Hospital General de Pamplona. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 29,1 x 41 cm. Escala gráfica de 10 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Demostracion de planta y perfiles para los estantes que yntenta azer el Illmo Reyno de Navarra para los archivos nuevos de papeles. / Numero 1. Planta de un estante que denota su fondo y ancho / el largo del proceso es 14 onzas y el estante tiene 15 y ½ / a mas de las 15 onzas y ½ que ocupa el armazon de madera / sera bueno se pongan con separación de 1 onza / o dos de la pared al estante como denotta la / letra A y su cubierta bien zerrada como deno- / tta la letra B y des es manera se conservaran lim- / pios los estantes. / Numero 2. Frontis de un estante de 7 pies de ancho / con el alto que tienen los suelos y la division del me- / dio es muy ymportante para su seguridad por el mo- / tivo que el peso de los processos les aze combar a las ta- / blas y descansan uno con otro. Como se bio en los esta- / ntes que deszize conpuestos por Jorge Arlegui. / Numero 3. Armazon en donde deveran / asentar las tablas como denota / el color colorado. / Numero 4. Demostración / como devera continuar con / ygualdad asta el cumplimiento de sus respectivos sitios. / Numero 5. Perfil del costado de la grada para alcanzar / los prozesos. / Miguel Anttonio de Olassagarre // Pies de Navarra.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 42.

Proyecto de reforma para la casa principal de los Veraiz en Tudela

Uno de los capítulos más significativos del arte navarro durante el siglo XVIII lo constituye la arquitectura doméstica levantada por todo el reino bajo el patrocinio de nobles, hombres de negocios, comerciantes y emigrantes regresados. En este contexto, Tudela fue escenario de la construcción o reforma de varios inmuebles notables, uno de los cuales se corresponde con el de la familia Veráiz, linaje nobiliario afincado en la ciudad desde al menos la Edad Media y cuyos miembros ocuparon cargos de gran relevancia en el reino, gozando desde 1620 de un asiento en las Cortes.

La casa familiar –hoy Museo Muñoz Sola de Arte Moderno– se ubicaba en la plaza Vieja, frente a la catedral y la casa consistorial, adentrándose hacia la calle Cárcel Vieja. Indiscutiblemente, se trataba de un lugar estratégico en el entramado urbano, centro religioso y civil por antonomasia, donde se celebraba el mercado y todo tipo de festejos, destacando los toros.

En 1536 Juan Veraiz Escudero fundó un mayorazgo a cuya cabeza situó aquel inmueble. En 1767 esta casa principal se encontraba en muy mal estado, incluso con amenaza de ruina, lo que obligó al entonces propietario, Domingo Veraiz Magallón, a ejecutar una gran reforma que le permitiera no solo devolverle su uso como vivienda –residían en una casa prestada–, sino también adaptarla a un segundo núcleo familiar formado por su hija recién casada. Sin embargo, ante la falta de medios económicos, tuvo que solicitar permiso al Consejo Real para poder recurrir a un censo y lograr así los 1.000 ducados en que fue estipulado el coste del proyecto recogido en este dibujo. Siguiendo las directrices del tribunal y tras constatar los maestros de obras Manuel Díez y Manuel Ducázcal la precariedad del edificio, un anónimo arquitecto ofreció estas trazas con un condicionado que fue aprobado en enero de 1768. El 4 de febrero se adjudicaron las obras, vía subasta, a Felipe Domenech, quien las ejecutó sin incidencias en los plazos marcados, de modo que en junio el perito Francisco Castellanos pudo dar el visto bueno a su intervención. No ocurrió lo mismo con el cerrajero Manuel Barrera, a quien Veráiz demandó por la mala calidad de los balaustres aportados.

La obra consistió en reforzar muros, reordenar la fachada, construir un nuevo tejado con un alero cóncavo de yeso y reformar la distribución interior del segundo y tercer piso. El resultado fue un frontispicio prácticamente cuadrangular de ladrillo enfoscado sobre un zócalo de piedra en que se distribuían tres vanos en cada cuerpo: portada entre pilastras flanqueada por ventanas en la planta baja y en las dos superiores balcones con antepechos de forja sobre voladizos adornados con placa mixtilínea recortada.

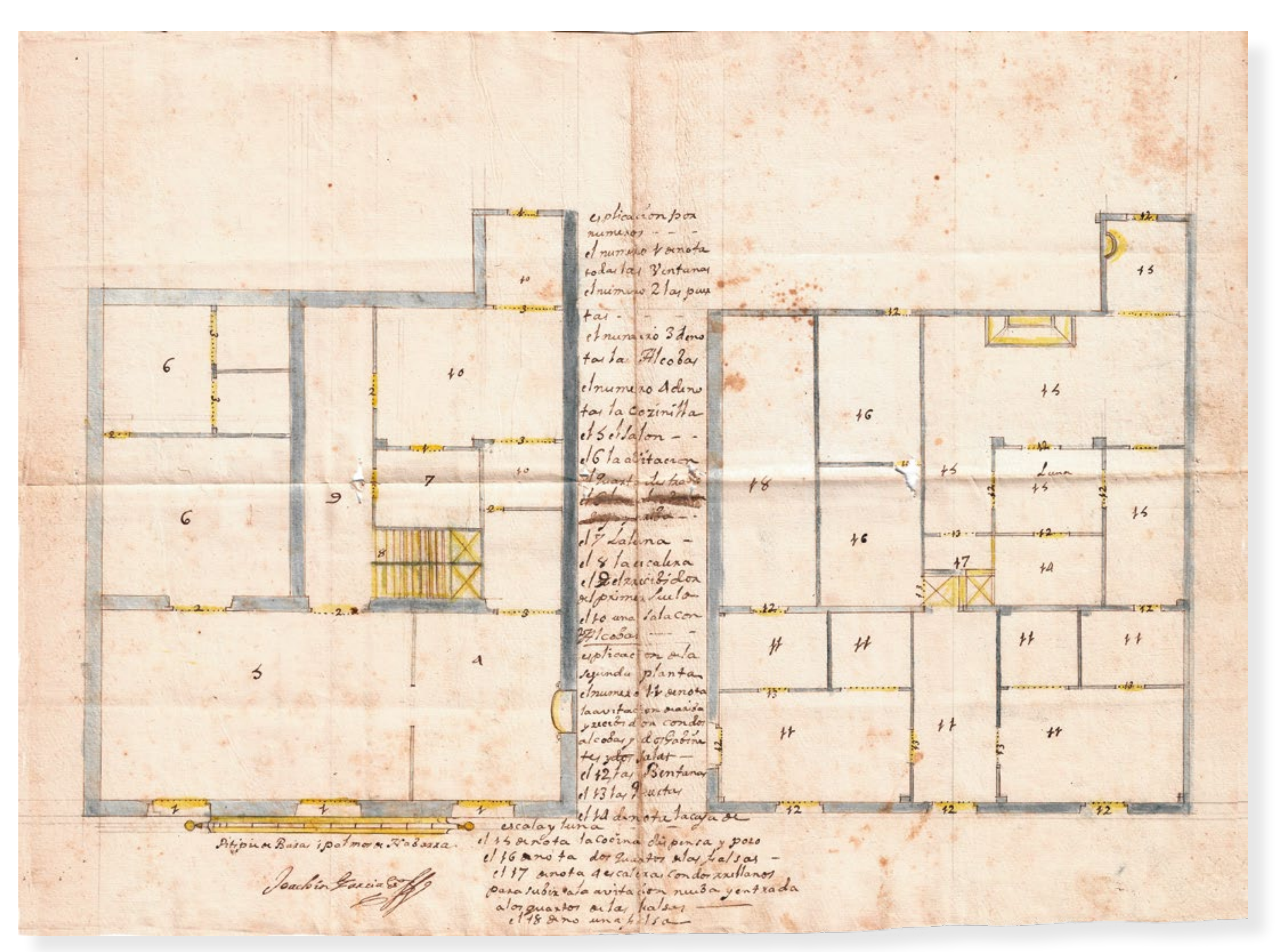
El proyecto conservado, que ofrece los planos correspondientes a los dos niveles superiores del edificio, tiene una extraordinaria relevancia pues son escasísimas las trazas de arquitectura privada que han llegado hasta nuestros días en Navarra. Dada además la desaparición de los interiores históricos, este dibujo nos permite conocer cómo era la distribución de una casa acomodada del siglo XVIII y concluir que la información derivada de los inventarios de bienes, donde suelen citarse las estancias, coincide plenamente con la que aporta esta magnífica fuente gráfica.

De planta cuadrangular, un pequeño patio central posibilitaba la iluminación y la ventilación de un interior perimetrado por tres muros ciegos. Una escalera de tramos paralelos situada junto a dicho patio daba acceso a las dos plantas representadas, en las que destaca la disposición habitual de las habitaciones en enfilada, es decir, comunicadas entre sí. En la planta noble resulta muy significativa la ubicación de la zona pública de la vivienda ocupando toda la crujía de la fachada: un gran salón y la cocinilla, un gabinete de menor tamaño así denominado por la presencia de un chimenea. Eran los espacios de representación, los más importantes de la casa, donde se recibía a los invitados, lo que obligaba a los propietarios a cuidar con esmero su decoración y amueblamiento. A buen seguro, consolas, cornucopias, espejos y abundantes piezas de asiento y cuadros fueron protagonistas allí. No en vano era lugar de celebraciones, reuniones y veladas. Ya en la segunda planta, situados justo encima, se ubicaban lo que creemos se corresponde con sendos apartamentos gemelos. Separados entre sí por un distribuidor, cada uno tenía tres habitaciones comunicadas entre sí: sala, alcoba y gabinete, una estructura nacida en Francia ya en la centuria anterior que comenzó a imponerse en nuestro país avanzado el Siglo de las Luces, como parece adivinarse en esta casa. Situada en esta misma planta, gran interés ofrecía también la amplísima cocina, presidida por una gran chimenea.

[Pilar Andueza Unanua]

Andueza Unanua, P., «La arquitectura civil», en R. Fernández Gracia (coord.), *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 57-107.

Carrasco Navarro, C., *Los palacios barrocos de Tudela. Arquitectura y nobleza*, Tudela, Ayuntamiento de Tudela, Castel Ruiz, 2014, pp. 210-219 y 324.



Proyecto de reforma de la casa principal de los Veraiz en Tudela

FECHA: 1768.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dos filigranas: Ramo de uvas surmontado por corona de tres puntas e inscripción a sus lados FIN (uvas) 1762; AG[...]ENT/BEARN. Tinta negra y aguada gris. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 42,5 x 58 cm. Escala gráfica de varas y palmos de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *esplicacion por / números/ el numero 1 denota / todas las ventanas / el numero 2 las puer / tas / el numero 3 deno / ta las Alcobas / el numero 4 deno / ta la cozinilla / el 5 el salon / el 6 la avitacion / del Quarto destrado /* [tachado: *el 6 las alcobas de abajo y ariba*] */ el 7 la luna/ el 8 la escalera/ el 9 el rrecibidor/ del primer suelo / el 10 una Sala con 2 Alcobas/ esplicacion de la / segunda planta/ el numero 11 denota / la avitacion de ariba / y recibidor con dos/ alcobas y dos Gabine/tes y dos salas / el 12 las Bentanas/ el 13 las Puertas / el 14 denota la caja de / escala y luna/ el 15 denota la Cocina dispensa y pozo / el 16 denota dos Quartos de las falsas/ el 17 denota 4 escaleras con dos rrellanos / para subir a la avitacion nueva y entrada/ a los quartos de las falsas / el 18 deno una falsa // Pitipie de baras i palmos de Nabarra // Joachin García es*^{no}.

LOCALIZACIÓN: Archivo de Protolos de Tudela. Joaquín García, 1768.

Dibujo para el pozo de San Saturnino de Pamplona

Pozo de San Saturnino de Pamplona
FECHA: 1773.
AUTOR: José Pablo de Olóriz (doc. desde 1772).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: iniciales D & C BLAUW. Tinta negra. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 44 x 22 cm. Escala gráfica de 12 pies navarros y 12 onzas navarras.
INSCRIPCIÓN: *N° 1 Planta de el pozo. // N° 2 Perfil cortado sobre / las letras A. B. fron- / tera de el pozo // 11 10 9 8 7 6 / 1 2 3 4 5 6 / onzas Navarras 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. Pies Navarros.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos.

Archivo Municipal de Pamplona. Limpieza de calles y casas, leg. 4, 1767-1775, fol. 379r-384v, 395r-396v, 405r.-406v y 448r-450v.

MOLINS MUGUETA, J.L., «Proyecto de pozo ante la iglesia de San Saturnino», *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 66-67.

MORALES SOLCHAGA, E., «La representación institucional como vía de reconocimiento social y profesional: el caso de los albañiles de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 252, 2011, pp. 31-54.

Entre las diferentes medidas emprendidas por el ayuntamiento de Pamplona en el siglo XVIII para mejorar las condiciones de vida de sus vecinos destacó el de la reforma de los pozos, muchos de los cuales, situados en medio de las calles, estorbaban el tránsito de personas y vehículos. Por este motivo, en 1769 el regimiento acordó arrimar todos los pozos a las casas más cercanas y reducir el tamaño de los brocales de los que ya estaban en esta forma. De esta decisión, sin embargo, quedó exceptuado el pozo situado frente a la parroquia de San Saturnino, para el que se tomó la decisión de dejarlo en su lugar por la «*atención que se merece por la tradición que tiene de haber sido un monumento en que predicó el santo [Saturnino], por cuyo motivo floreció la fe, como lo refieren las historias*». Conocemos el aspecto que presentaba en 1766 este «*monumento tan antiguo, respetable y de particular estimación para esta ciudad*» gracias a la descripción del padre Flórez: «*La cubierta del pozo es como media bola de argamasa, sobre cinco columnas, debajo de las cuales está el brocal: muestra mucha antigüedad, aunque encima (de la cubierta) hay una cruz de piedra*».

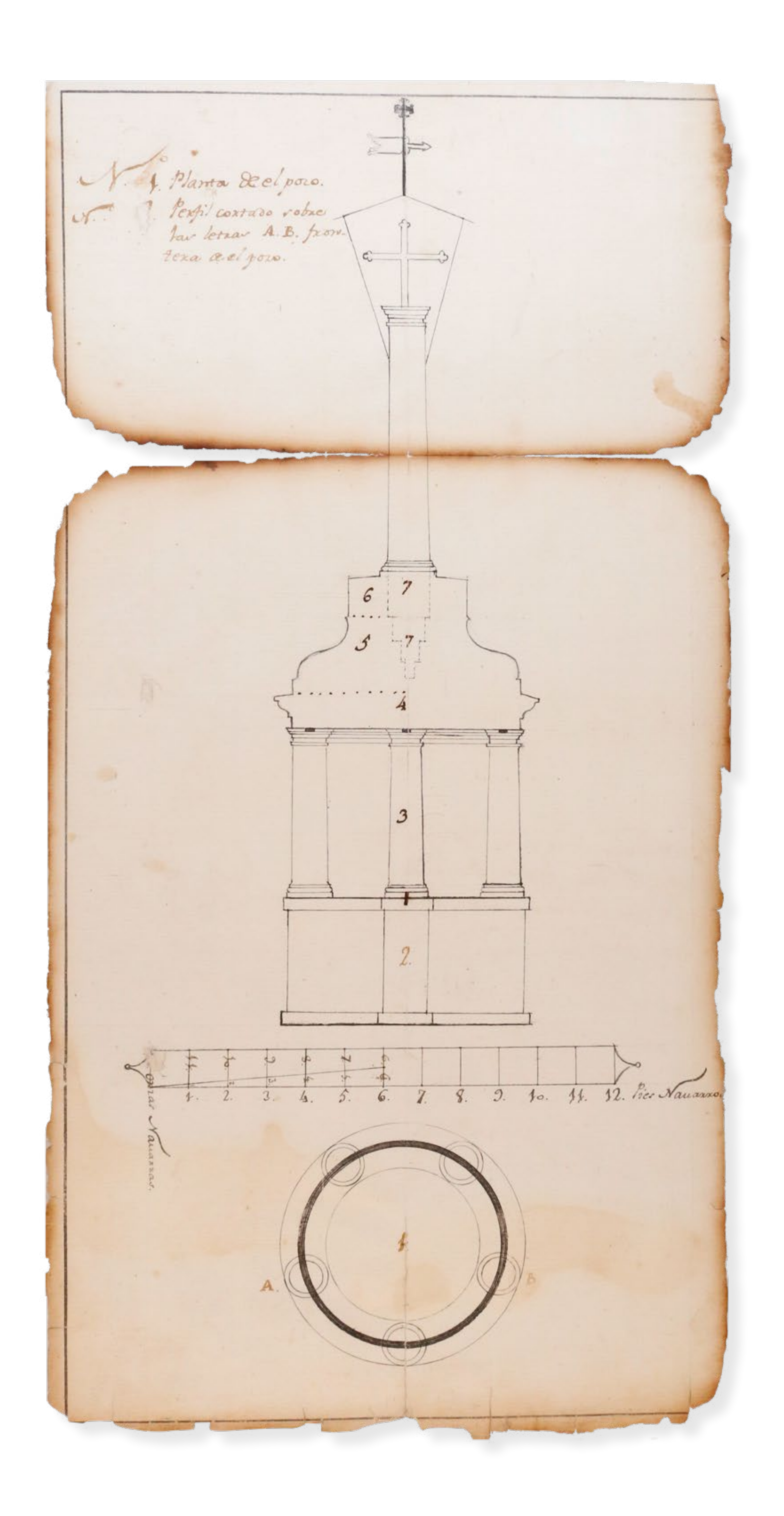
En 1773 el estado del pozo era tal que el regimiento pamplonés se vio obligado a emprender acciones que asegurasen la conservación del venerando monumento. Para ello, el consistorio encargó sendos informes al albañil José Pablo de Olóriz –examinado en 1775 e hijo de su veedor de edificios Manuel de Olóriz– y al cantero Juan Antonio Iparraguirre. Cumpliendo con el mandato municipal, el primero expuso que, mientras el interior necesitaba un recalce de mampostería de piedra en toda la circunferencia, el exterior se encontraba en pésimas condiciones, amenazando a ruina el brocal, los pilares y la cornisa que discurría por encima, si bien el remate desde el cascarón hasta la cruz podría reaprovecharse. Para ilustrar su informe el maestro «*formó el plan o diseño*» que estamos comentando y que mostraba el estado del pozo y las obras que debían realizarse en él. Iparraguirre, por su parte, basándose en esta traza, presentó las condiciones para ejecutar una obra que, en su opinión, debía realizarse en piedra de Pueyo «*por ser esta buena piedra y sana que resiste a todas inclemencias*».

Una comparación entre la descripción de 1766 y este dibujo muestra que la intervención de Olóriz en el pozo se limitó a reproducir el aspecto con el que había sobrevivido hasta 1773, pues las trazas parecen copiar las palabras de Flórez. Así pues, la estructura tenía forma de templete, con un brocal cubierto por un cascarón –que el desgaste producido por el paso del tiempo habría convertido en «*media bola de argamasa*»– apoyado sobre cinco columnas dórico toscanas con su correspondiente friso y cornisa y rematado por una columna central sobre la que se erigía una cruz cubierta por un chapitel con veleta. Se trataba de una construcción que combinaba la función de pozo con la de monumento conmemorativo, de ahí su aspecto de crucero, totalmente anacrónico para 1773.

Presentadas las trazas e informes a la Ciudad, esta decretó que pasasen a informe de la Junta de Policía, que hizo algunas observaciones, como la de que la piedra de Pueyo no resistiría «*el uso continuo de la agua, fierro y navajas, que en ella afilan los muchachos*». Los miembros de la junta discreparon sobre qué parte de la obra debía financiarse con cargo al proyecto de limpieza de calles, pues mientras algunos consideraban que, en consideración al significado del pozo, todo debía costearse con estos fondos, otros opinaban que solo debía costearse lo esencial para el suministro del agua y aquello que pudiese mejorar el tránsito de peatones y vehículos, como la reducción del tamaño del brocal. Los elementos ornamentales no debían pagarse de estos fondos al no ser «*necesarios para la custodia y uso de el agua*».

Con toda esta información, el 2 de octubre de 1773 la Ciudad decretó que las obras se realizasen en piedra de Badostáin y que su totalidad se costease del fondo del expediente de calles. Juan Antonio Iparraguirre fue quien realizó las labores de cantería, el cerrajero Salvador Ribas, además de la tapa de hierro con sus dos cerrajas, construyó el remate ornamental del pozo formado por un chapitel con su veleta y bola de cobre, que doró y policromó el pintor Juan Antonio Logroño. Examinadas las obras por Olóriz, la Ciudad despachó las correspondientes libranzas a Iparraguirre y al resto de maestros.

[Alejandro Aranda Ruiz]


N.º 1. Planta de el pozo.
N.º Perfil cortado sobre las letras A.B. frontera de el pozo.
7
6
7
5
4
3
1
2
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. Pies Navarros
Varas Navarras
1
A.
B.

Proyecto para la casa consistorial de Marcilla

En 1774 el regimiento de Marcilla comenzó los trámites ante el Consejo Real para la construcción de su casa consistorial. Para el diseño de la nueva casa el ayuntamiento recurrió al maestro de obras José Peñalba, quien, el 2 de enero de 1775, presentó las trazas y condiciones para la construcción. A José Peñalba y Lodosa, natural de Peralta, se le documenta en otras obras como la parroquia de Sartaguda (1741-1769), la sacristía de Funes (1761) o la iglesia del Carmen de Villafranca (1763-1766).

La sede municipal fue levantada junto a la casa del capitán Sebastián Labairu, lo cual provocó un pleito entre este y el ayuntamiento en el que la Corte y el Consejo ordenaron demoler las obras realizadas en la pared de Labairu y que la construcción se arreglase a la traza y condiciones de Peñalba. Pues bien, a la luz de estos documentos, el edificio proyectado por Peñalba responde a las características prototípicas de las casas consistoriales navarras del Antiguo Régimen. El alzado de la fachada y la planta del edificio muestran una construcción de forma casi cuadrilonga. Al exterior, la fachada principal se articulaba horizontalmente en tres cuerpos separados por impostas, correspondientes a las tres plantas del edificio. El primer cuerpo consistía en una galería de cuatro arcos de medio punto abierta a un soportal en donde se encontraban los dos accesos principales en forma de arco. El segundo cuerpo, el más alto de los tres y correspondiente a la primera planta, contaba con tres vanos-puerta, el central más grande y provisto de un balcón y los laterales más pequeños y con antepechos de balaustres. El tercer cuerpo, el más bajo de los tres, contaba con tres ventanas. Verticalmente la fachada se organizaba en tres calles por medio de la superposición de pilastras cajeadas que destacaban el centro de la fachada, con los dos arcos del primer cuerpo y los vanos del segundo y tercero. Sobre la fachada se situaba un tejado a cuatro aguas con su correspondiente alero de madera de «*escocia o media caña*».

En cuanto al interior, el edificio destaca por su carácter polivalente propio de las casas consistoriales del momento, pues la sede municipal acogía la herrería y carnicería con las viviendas para el herrero y el cortador. En este sentido, el maestro de obras previó la construcción de una chimenea para la fragua y de una ventana para la venta de carne, abierta a los soportales. Del mismo modo, también había lugar para la cárcel, situada en la planta baja y con una ventana para pasar la comida a los presos.

Por su parte, el carácter representativo del edificio queda remarcado por la fachada y algunos espacios del interior. Destaca la nobleza que se pretendía dar al frontispicio por medio de la superposición de pilastras, el balcón central de forja *con «balustres bien moldurados con su pera en el medio y collarines arriba y abajo y dos bolas en los orillos de bronce»* y los antepechos de balaustres de roble en las ventanas. En el interior son la escalera principal y la sala destinada a las reuniones del ayuntamiento, los espacios más cuidados. Así, las escaleras debían contar con balaustrada y pasamanos de pino con bocel y la sala consistorial con puertas *de ensamblaje*, decoradas con los típicos cuarterones dieciochescos en torno a una cruz.

La ejecución de obra fue rematada por el propio Peñalba, quien presentó como fiadores a los albañiles Antonio Lezáun, Martín Pérez, Fermín de Arnedillo y José García. Sin embargo, las continuas ausencias de todos ellos dieron lugar a un ruidoso pleito con el ayuntamiento que se saldó con la prisión de Peñalba en la cárcel de Peralta. En el transcurso del pleito tanto Peñalba como sus fiadores –algunos de ellos yernos suyos– dieron muestras de un fuerte carácter. Según relata el escribano que intentó apresar a Peñalba, este se presentó ante él y «*haciendo ademanes con las manos muy colérico* […] *me dijo que me había de acordar si a él o a sus yernos* […] *llevaba presos y que ya me guardaría de ello*». Lo mismo sucedió cuando él y el ministro de justicia intentaron aprehender a Arnedillo y a García quienes, desde el tejado de una casa, les amenazaron con tejas. Finalmente fue Antonio Lezáun el que se hizo cargo de concluir las obras. El 19 de mayo de 1778 Manuel de Espinosa y Antonio Menaut, maestros nombrados por el regimiento y por Lezáun, declararon que las obras podían considerarse, en general, por finalizadas.

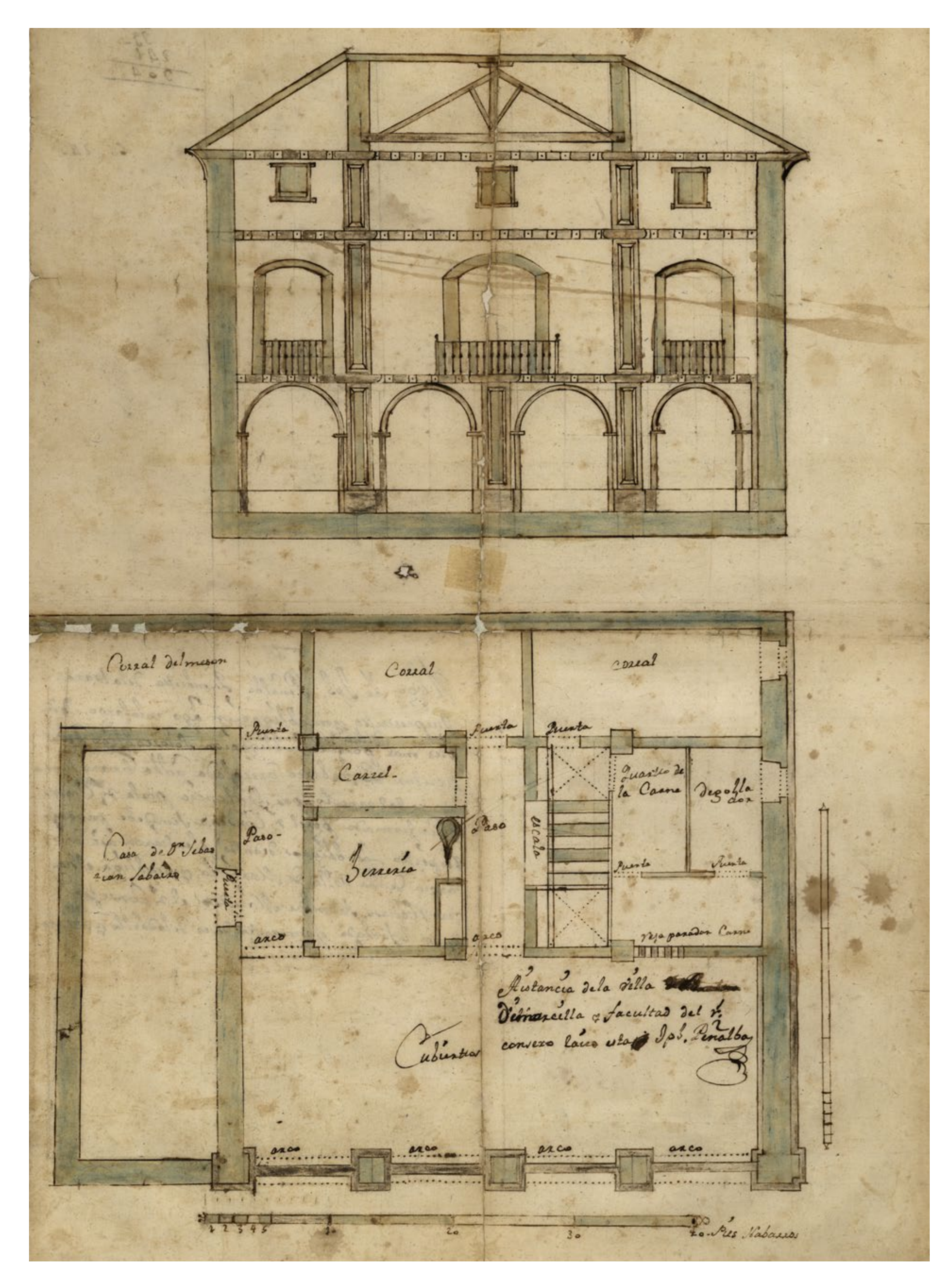
[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Parroquial de Peralta. Sacramentales, Libro V de Bautizados, fol. 224; Libro II de Difuntos, fol. 249.

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Peralta, José Falces y Zapata, 1778, núms. 58, 76 y 77; Tribunales Reales. Procesos, núms. 34.052, 34.114, 81.918.

Azanza López, J.J., «Casas consistoriales navarras. Urbanismo, morfología y evolución tipológica», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio Arte Navarro*, núm. 4, coord. por R. Fernández Gracia y M.ª C. García Gainza, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 69-103.

García Gainza, M.ª C. *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, p. 431; II**, Pamplona, 1983, p. 473; III, Pamplona, 1985, p. 99.



Proyecto para la casa consistorial de Marcilla

FECHA: 1775.

AUTOR: José Peñalba y Lodosa (1719-1778).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: ilegible. Tinta negra y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 57,4 x 41 cm. Escala gráfica de 40 pies navarros.

INSCRIPCIÓN: *Casa de D^{n} Sebas / tian Labairo // Puerta // arco // arco // arco // arco // Cubiertos // arco // arco // reja pasador carne // Paso // herreria Paso // escala // Puerta // Puerta // Carcel // Quartto de / la Carne // degollador // Puerta // Puerta // Puerta // Corral del meson // Corral // Corral // 1 2 3 4 5 10 20 30 40 Pies Nabarros A istancia de la villa / demarcilla y facultad del r.^{l} / consexo hizo esta Jph. Peñalba.* En el reverso: *30- / 33- / 241 / 304 // 66. 24- // Digo Yo Jph Peñalba quenbista de la traza / que presentto y miobligacion ago en lo largo 42 / pies mas en dicha fabrica porque miobligacion soloseobligo a he / jecutar dha fabrica arreglada adha traza como / consta tal arreglo por sentencia por la r.^{l} Cortte / y Confirmada por el r. Consexo semedebe pagar / respectto lasobligaos de antes plantiaron asi de is / tancia de dha Villa de Marcilla y meobliga el ha / cer recurso nombre maisttro el r.^{l} Consejo / amas la fachada el aumento de ser de ladrillo y medio / de un ladrillo.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 721.

Plan para la reparación de las casas de San Lucas, de la parroquia de San Juan Bautista de Estella

En la parte trasera de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Estella se localizan las llamadas Casas de San Lucas. Se trata de tres casas, pertenecientes a la parroquia, con fachada única, en cuya 2ª planta, sobre la puerta principal y sobre la bodega que guarda los frutos primiciales, con orientación a la Calleja, se sitúan las salas dedicadas a las juntas y reuniones de los cargos que componían la parroquia, mayordomos y diputados. En ellas se hacían las audiencias del Mercado en las que los alcaldes se ocupaban de dictaminar justicia en las causas de los vecinos de los pueblos del mercado y merindad. Allí acudían los pelaires y demás gremios. El siglo XVIII proporciona numerosos datos documentales en torno a la función de la sala de San Lucas. El Libro de Mandatos de Visita, a partir del año 1746, cita la sala de San Lucas de manera continuada, puesto que en ella es donde se reúne la Junta para aprobar las cuentas y demás asuntos propios de la parroquia. Lo mismo ocurre con el libro de Acuerdos del Patronato.

Sin embargo, y aquí vemos ya la relación con lo que nos describe la traza, en el año 1777 fueron convocados en casa de Antonino Huarte, mayordomo de la parroquia de San Juan Bautista, por hallarse inhabitable la casa y sala de San Lucas. No obstante, hasta el mismo momento de comienzo de los trabajos de renovación, la sala de San Lucas continuó en uso para reuniones. Allí fue donde se decidió el modo de ejecutar la obra. En las cuentas de Fábrica de este mismo año 1777 nos detallan cómo hubo que apuntalar la casa de San Lucas y se llevó a cabo la rehabilitación. El 25 de mayo de 1778 pudieron utilizar de nuevo la sala de San Lucas. En esta fecha el maestro de obras, Fernando Armendáriz, hizo un reconocimiento a la obra de la casa de San Lucas, y se van cerrando las cuentas con el veedor, el cerrajero y demás gremios que intervinieron en la obra de renovación. En 1779 quedó blanqueada la sala de San Lucas y se llevaron a cabo obras en la belena. El año 1780 se compusieron las puertas y ventanas, y unas *pirámides* a las que se pusieron vidrios, que seguramente eran lucernarios, además de retejar y seguir haciendo puntualmente arreglos precisos de mantenimiento. A partir del año 1781 y hasta mediados del siglo XIX hay constancia documental de la celebración ininterrumpida de las reuniones en la Sala de San Lucas.

El arquitecto de la obra fue Pedro José de Lezáun, de quien conocemos que trabajó hasta los primeros años del siglo XIX en la zona de Estella-Los Arcos. Entre sus intervenciones se pueden citar: en 1793 obras de cerrajería y latón dorado para la iglesia de Los Arcos; en 1795 construcción de un trujal en Falces; en 1801 se vio inmerso en una denuncia de un maestro cantero sobre la rescisión de un contrato para trabajar en un puente de dos arcos en el camino real de Los Arcos, por haberse alterado la traza hecha por Santos Ángel de Ochandátegui, director del camino real.

La traza de la renovación de las casas de San Lucas, muestra los alzados de las tres casas, con las cuatro plantas, y la forma que han de llevar los tejados. Las dos fachadas van orientadas la una a la *calle que da al Mercado* ¿quizás la actual calle Comercio? y a la Calleja la otra. La puerta para subir a la sala de juntas estaba en la llamada calle de la Lechuga. La sala, con escaleras particulares de acceso a ella, abría sus ventanas a la propia Calleja. Las demás estancias son para las viviendas arrendadas.

Lezáun determina los trabajos ya realizados y los que están por hacer, diferenciándolos por el color sombreado y pajizo.

Las capítulas que acompañan a la traza muestran un edificio bien construido, fuerte, con buenos cimientos y pilares, piedra de sillería y madera de roble, mostrando categoría en el exterior y el interior, su altura acorde ya con el siglo, de planta baja, a la que cita como planta primera, y tres pisos más, sus balcones con antepechos bien labrados alternándolos con ventanas, escaleras con barandillas trabajadas, chimenea con marco de madera de aya y hogar enladrillado en cada una de las plantas.

El Vicario General aceptó las capítulas y a continuación se publicaron los bandos convocando a albañiles y carpinteros a la propuesta de obra.

[Teresa Alzugaray Los Arcos]

Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos parroquiales. Estella. Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Fábrica, 1753-1783, c. 1.717, núm. 2.
Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos parroquiales. Estella. Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Mandatos de Visita, 1627-1900, c. 1735, núm. 1.
Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos parroquiales. Estella. Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Acuerdos del Patronato, 1743-1782, c. 1722, núm. 2.
Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos núm. 62634; núm. 23161 y núm 292459.



Plan para la reparación de las casas de San Lucas, de la parroquia de San Juan Bautista de Estella

FECHA: 1777.

AUTOR: Pedro José Lezaun (doc. 1777-1806).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Dibujo a pluma, con sombreado en tinta negra y de color pajizo. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 44 x 62 cm. Escala gráfica de 70 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Esplicazion destas plantas por nume-/-ros: primeramente los numeros uno / demuestran la primera planta de todo. / Los numeros 2, las puertas de las dos casas q dan / a la calle de la Lechuga. / Los numeros 3 las entradas o zaguanes de las dos casas./ Los numeros 4 las dos botigas con sus bentanales al qubierto./ Los numeros 5 los pasos en donde dan pri-/-nzipio las escaleras de las dos casas./ Los numeros 6, las caballerizas./ Los numeros 7 las bodegas de las dos casas./ El numero 8 la belena./ El numero 9 la puerta de la bodega de la / primizia./ El numero 10 la bodega, y el onze el lago, con su ventana a la calleja./ El numero 12 la puerta para subir al qu-/-arto de las juntas de la parroquia./ Los numeros 13, la segunda planta./ El numero 14 el puesto q ocupa la escalera. El numero 15 sala para la junta./ El numero 16 quarto para la parroquia./ El numero 17 quarto sobre el qubierto./ Los numeros 18 salas con sus alcobas./ Los numeros 19 pasos de las dos casas./ El numero 20 cozina de la una casa. // El numero 21, quarto para dormitorio./ El 22 belena. Los numeros 23 la terzera / planta. Los numeros 24 los desbanes / q ha de aber sobre la / sala y quarto de la / parroquia./ Los numeros 25 las segundas salas / con sus alcobas./ Los numeros 26 segundos pasos./ El numero 27 dormitorio. / El numero 28 cozina de la segunda / casa. El 29 belena./ Los numeros 30 la quarta y ultima / planta. Los 31 graneros./ Los numeros 32 los ultimos pasos./ Los numeros 33 ultimos quartos de atrás./ Los numeros 34 el alzado mirado de la calle q da al mercado./ Los numeros 35 el alzado mirado por / la calleja. Los numeros 36 la for-/-ma q a de llebar el tejado de las dos casas. // Casa de la Calleja. Primeramente el numero / 37 la puerta prinzipal. El 38 la entrada. / El 39 la caballeriza. El 40 la bodega q / se alla echa. El 41 la sala. El 42 paso. / El 43 cozina. El 44 quarto q se alla echo. / El 45 granero. El 46 paso. El 47 quarto ultimo / y se albierte q esta casa a de tener un quarto mas / q lo q dize en donde dize cozina, porq a de tener / un entresuelo. El numero 48 el pitipie o esqela // / Se adbierte q / todo lo q ba son-/-breado con tinta / de la China se / alla ejecutado y / todo lo q ba son-/-breado con pajizo / se a de azer nuevo **/***Pedro Jph Le-/-aun*.

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos parroquiales. Estella. San Juan Bautista. Obras, c. 38, núm. 328.

Proyecto para un estudio de Medicina y Cirugía en Pamplona

Las trazas que aquí se presentan constituyen un relevante fruto del pensamiento ilustrado y de las políticas reformistas de Carlos III, propias del declinar del Siglo de las Luces. En ellas confluyen las ideas renovadoras de Mauricio de Echandi Montalvo, protomédico del reino de Navarra (1732-1785), promotor de un centro de enseñanza oficial para profesionales de la salud, y Santos Ángel del Ochandátegui (1749-1802), un renombrado arquitecto vizcaíno afincado en Pamplona, que llevó a cabo importantes proyectos de cuño academicista.

Nacido en Los Arcos, Echandi desarrolló una brillante carrera profesional como médico militar, principalmente en el Real Hospital de La Coruña. Su nombramiento como protomédico de Navarra en 1780 le hizo regresar a su tierra natal tres años después. Una vez instalado, desde Madrid recibió la orden de evaluar el estado de la sanidad en Navarra y plantear medidas para su mejora. Siguiendo aquel mandato, redactó varios informes entre los que se hallaba la propuesta de un ambicioso plan de estudios para la formación de médicos, cirujanos y farmacéuticos, en consonancia con la promoción borbónica de instituciones formativas como los reales colegios erigidos por entonces en el país. Su fallecimiento, así como la oposición de los médicos locales, agrupados en torno a la cofradía de San Cosme y San Damián, dejaron su propuesta sin ejecutarse. Sin embargo, afortunadamente se ha conservado el proyecto arquitectónico ideado por Santos Ángel de Ochandátegui e Ytuño en 1783 para acoger aquella idea en Pamplona.

Ochandátegui fue el máximo exponente de la arquitectura en Navarra durante el último cuarto del siglo. Su actividad fue de gran intensidad, desarrollando diseños de muy diversa naturaleza: arquitectura religiosa, arquitectura civil, proyectos urbanísticos, hidráulicos, etc., e incluso llegó a escribir un tratado de cañería que envió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución con la que tuvo una relación muy fluida. Fue director de caminos del reino, lo que le llevó a modernizar la red viaria de Navarra, ejerciendo paralelamente, aunque sin nombramiento expreso, como arquitecto municipal de Pamplona, por lo que a él se debió la redacción de las nuevas ordenanzas de edificios en 1786. No obstante, su fama procede en gran medida de la dirección de obras que desarrolló en dos planes clave de la capital: la traída de aguas desde Subiza y la fachada de la catedral, ambos concebidos por Ventura Rodríguez.

El dibujo aquí presentado incluye un alzado y sendos planos del edificio llamado a convertirse en lugar de estudio para el personal sanitario. Se trataba de una construcción de planta rectangular con tres fachadas abiertas a la calle y una cuarta ciega que compartiría pared medianera con otro inmueble. Presentaba cubierta a tres aguas sobre la que emergían dos pequeñas buhardillas. De dos alturas, la planta baja presentaba sendas puertas enfrentadas en las fachadas largas, precedidas de una pequeña escalinata. Las flanqueaban cuatro ventanas, dos a cada lado, mientras en el lado corto de la edificación se abrían otras tres. Ya en el piso superior se disponía un sencillo balcón sobre cada puerta y otras tantas ventanas alineadas con las inferiores y separadas entre sí por pilastras pareadas.

En el alzado el arquitecto proponía bicromía: muros enfoscados grisáceos en contraste con sillares blancos estratégicamente colocados en enmarques de puertas y ventanas, esquinas y una hilera a ras de suelo a modo de zócalo. Igualmente blanquecinas –¿piedra o mortero?– serían las pilastras mencionadas, conformando así un conjunto muy equilibrado y armónico, propio de la arquitectura clasicista del momento.

Ya en el interior, cada uno de los pisos ofrecía una distribución diferente, con estancias que se identifican a través de letras capitales y una leyenda («explicación»). Un vestíbulo rectangular se disponía de puerta a puerta, atravesando todo el edificio. Hacia la izquierda se situaba un aula rectangular grande y bien iluminada merced a sus tres ventanas, así como la vivienda del portero con tres dependencias más cocina con gran fogón. Hacia la derecha, paralela al muro medianil, se ubicaba otra aula, la vivienda del jardinero, también con cocina y chimenea, y las escaleras que daban acceso a la planta superior. Ya en este segundo nivel un recibidor servía para distribuir los distintos habitáculos. Destacaba por su tamaño y ubicación –abierta a la fachada principal– una gran sala para exámenes que se completaba con otras dos aulas asentadas exactamente sobre las del piso inferior. A ellas se unían dos estancias más denominadas como «*quartos de chimenea y archivo*» y una escalera pequeña que permitía el acceso a la bajocubierta.

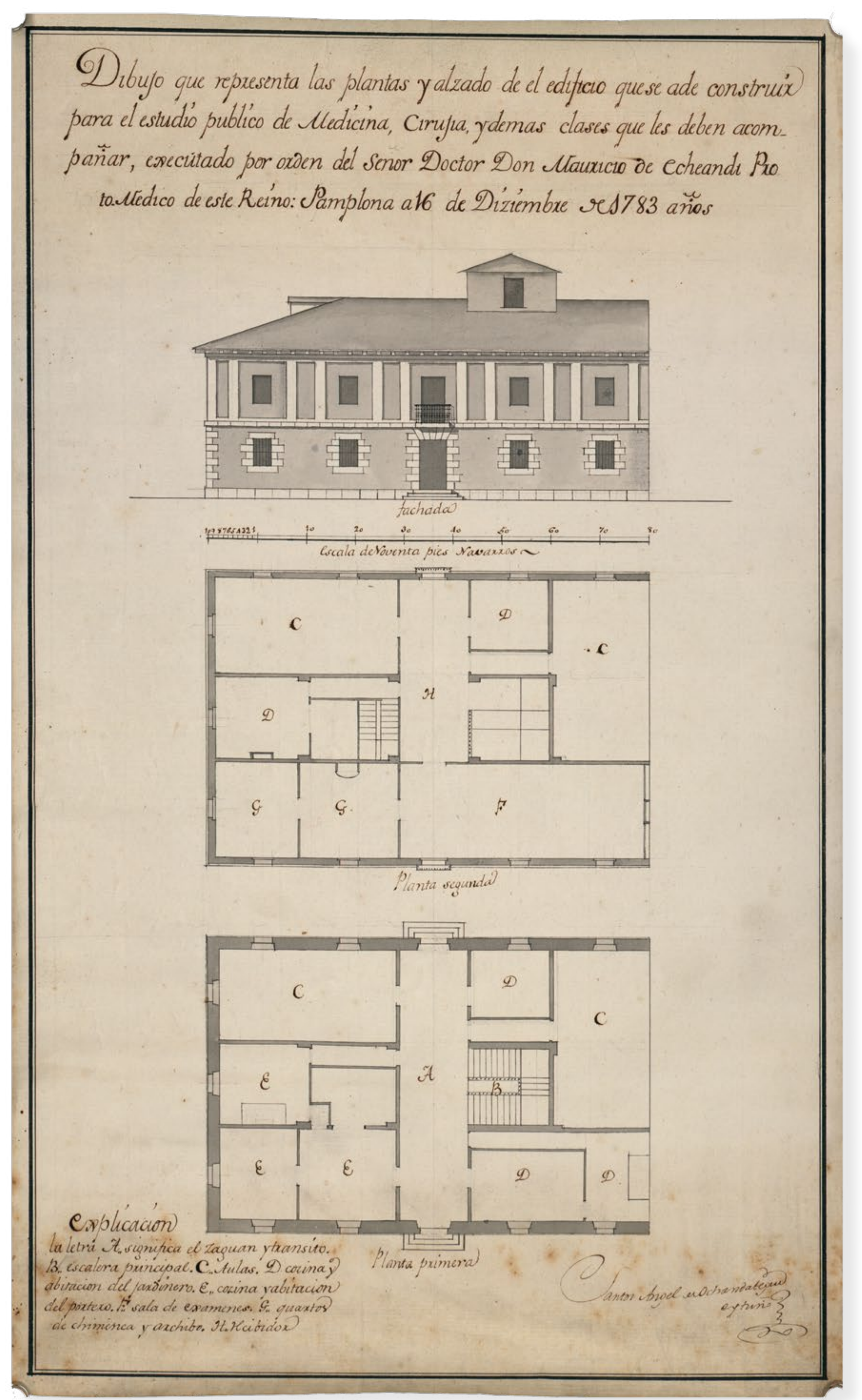
[Pilar Andueza Unanua]

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 116-193.

Parrilla, M., «El doctor Mauricio Echandi Montalvo», *Revista Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses*, núm. 819, 1972-1973, pp. 247-255.

Paniagua, J. A., «El intento fallido de crear en Pamplona un Real Colegio de Cirugía» *La Medicina vasca en la época del conde de Peñaflorida*, Bilbao, Sociedad Vasca de Historia de la Medicina, 1985, pp. 233-238.

Riera, J., «El protomédico Mauricio de Echandi y la medicina navarra del siglo XVIII», en *La Medicina vasca en la época del conde de Peñaflorida*, Bilbao, Sociedad Vasca de Historia de la Medicina, 1985, pp. 111-140.



Proyecto para un estudio de Medicina y Cirugía en Pamplona

FECHA: 1783.

AUTOR: Santos Ángel de Ochandátegui (1749-1802)

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: escudo de Estrasburgo con flor de lis por timbre. Tinta negra y marrón y aguada gris. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES : 48 x 29,3cm. Escala gráfica 80 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Dibujo que representa las plantas y alzado de el edificio que se a de construir / para el estudio publico de Medicina, Cirujia y demas clases que les deben acom- / pañar, executado por orden del señor Doctor Don Mauricio de Echeandi Pro / toMedico de este Reino: Pamplona a 16 de Diziembre de 1783 años // fachada // Escala de Noventa pies Navarros // Planta segunda // Explicacion/ la letra A.. significa el zaguán y transito. / B.. escalera principal. C.. Aulas. D. cocina y / abitacion del jardinero. E.. cozina y abitacon / del portero. F.. sala de examenes. G.. quartos/ de chimenea y archivo. H. Recibidor // Planta primera // Santos Ángel de Ochandátegui e / ytuño.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos, Dibujos, núm. 159.

Planes para la Nueva Sangüesa

Los tres planos pertenecen al proyecto (1788) de Ochandátegui para levantar una ciudad de nueva planta: la Nueva Sangüesa.

En la noche del 24 de septiembre de 1787 una gran riada ahogó la ciudad dejando unos seiscientos muertos y apenas cuarenta edificios en pie. Ante el riesgo de nuevas inundaciones, se planteó cambiar la ciudad a una zona alta alejada del río, haciendo *tabula rasa* respecto a la población vieja, aplicando criterios de racionalidad, salubridad, belleza… según la perspectiva ideal de una ciudad perfecta. Ochandátegui, director general de Caminos, fue comisionado en 1788 para el proyecto de la Nueva Sangüesa, aprobado por Carlos III en 1790. Se advierte el inmenso coste económico y se proponen soluciones que, todavía en 1796 no habían resultado útiles.

El dibujo núm. 1 es el de mayor formato y muestra esquematizada la ciudad destruida y con más detalle el trazado de la nueva población.

En el centro una rosa de ocho vientos con el N en flor de lis al O del plano nos ubica. Esta orientación, sitúa al río Aragón en un lugar privilegiado visualmente. El ritmo sinuoso y el verde tono de sus aguas unen a la precisión técnica un evidente gusto estético.

En la parte superior dentro de un recuadro se dibuja un perfil que desde el otro lado del puente recorre un lado de la calle mayor y termina en el convento de los Franciscanos.

Debajo una sencilla cartela con el título y la relación de 18 localizaciones mediante números y la escala de 700 varas navarras correspondiente al plano topográfico.

Con orientación al sur y sobre una zona elevada y plana, denominada el Llano Real, se plantea la Nueva Sangüesa. Coloreada en tonos rosa y verde su trazado responde a los principios ilustrados de funcionalidad, bienestar, higiene, orden y austeridad. No se trata solo de planificar y construir una ciudad de nueva planta siguiendo los principios estéticos del neoclasicismo, se trata más bien de proporcionar a los pobladores un espacio, la ciudad, en los que su vida pueda desenvolverse según los principios de racionalidad alcanzados, o soñados, en el llamado Siglo de las Luces, orientados a conseguir la felicidad de sus habitantes.

La nueva ciudad la imagina el autor de planta rectangular dividida en manzanas regulares.

El coloreado permite diferenciar los espacios construidos de los vacíos. En el dibujo se señala el espacio interior de estas manzanas dividido en cuatro espacios verdes, huertos o jardines, que suavemente introducen la naturaleza en la ciudad. Un eje central EO vertebra la planta. En él se aloja la iglesia mayor de cruz latina inscrita en un rectángulo. La fachada según se indica en la planta presenta un pórtico hexástilo enmarcado por dos torres cuadradas que quedan un poco retranqueadas en relación con la columnata. El centro lo ocupa la plaza mayor presidida por el ayuntamiento y de frente otros dos edificios de uso público. El resto está ocupado por las fachadas de los edificios residenciales que corresponden a las manzanas adyacentes. Esta plaza mayor, foro o ágora aparece cerrada y porticada. Tras el ayuntamiento otra plaza menor (¿mercado?) con otros dos edificios públicos. Se impone el corte a plomo en las fachadas lo que proporciona una mayor aireación e iluminación a la ciudad así como la simetría y los ángulos rectos.

Cuatro pequeñas plazas se reparten por los barrios formadas por la pérdida de un ángulo de las manzanas. En una de ellas se levanta una segunda iglesia.

En torno a la malla urbana un paseo con cuatro filas de árboles protege la ciudad sustituyendo de alguna forma real y simbólica las murallas medievales (Ustárroz e Iñíguez) sin embargo las nueve rotondas arbóreas de acceso tienen un aire de torres defensivas sensación fortalecida por los desniveles escarpados vigorosamente sombreados.

El dibujo núm. 2 consiste en la planta de un templo, el corte del mismo y las fachadas de dos tipos de viviendas. La iglesia consta de una nave rectangular con crucero apenas destacado en el exterior.

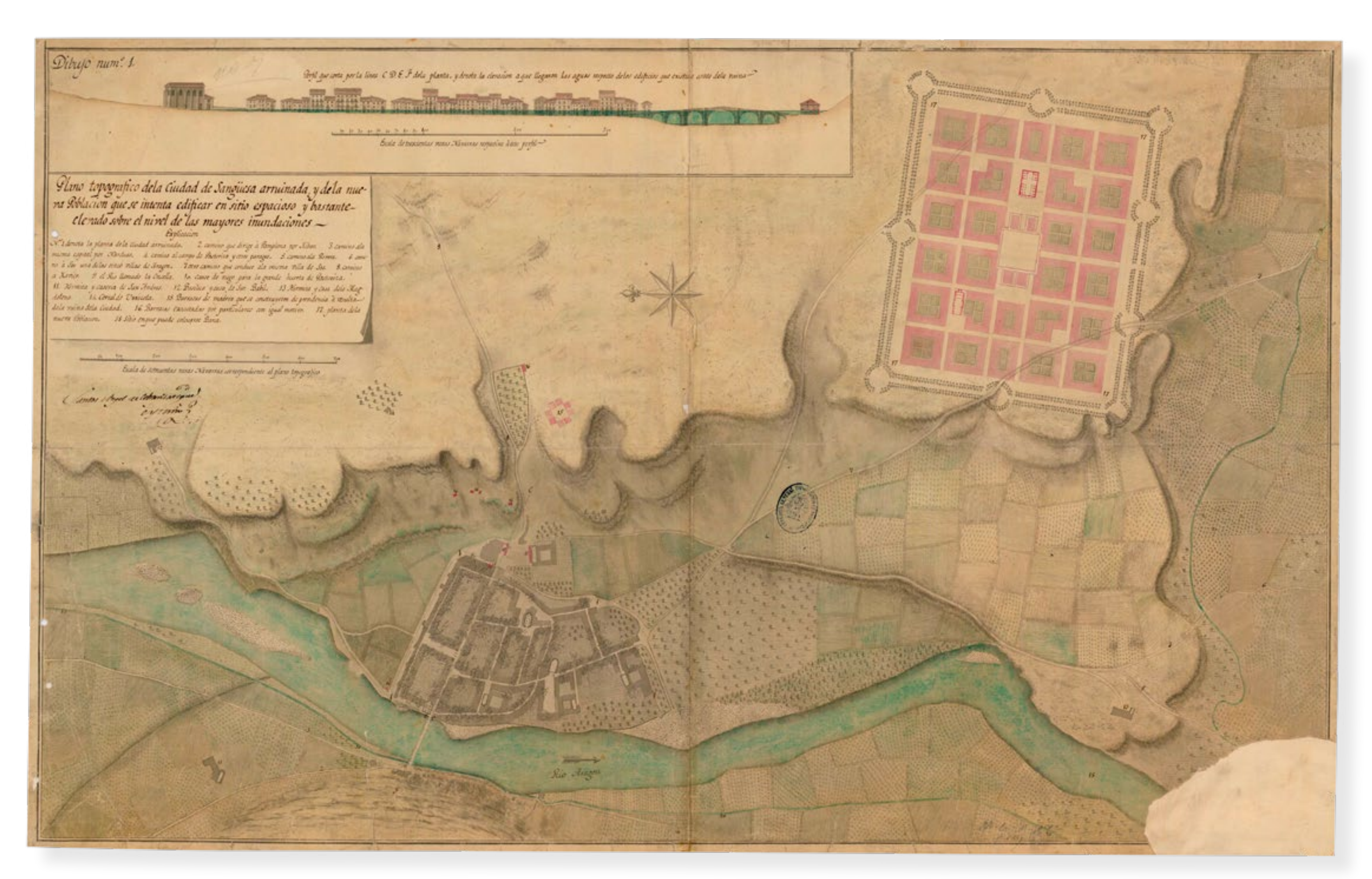
En el corte longitudinal resaltan las doce columnas de capitel jónico, exentas aunque muy cercanas al muro, lo que aumenta la sensación de amplitud, dejando libre el espacio interior. En la parte derecha de este plano aparecen los alzados de dos edificios residenciales, de dos y tres pisos. Prevalece la simetría, imponiéndose la simplicidad, claridad, austeridad, honestidad, según términos comunes del neoclasicismo.

Archivo General Militar de Madrid. Biblioteca Virtual de Defensa PL NA-10/16; NA-10/14; NA-10/15, http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Archivo Real y General de Navarra, incendios e inundaciones, leg. 1, carps. 4, 9 y 24.

Caballero Lobera, A. *et al.*, *Nueva Sangüesa. Catálogo de la Exposición Palacio Ongay-Vallesantoro*, Bilbao, Universidad País Vasco, 2021.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



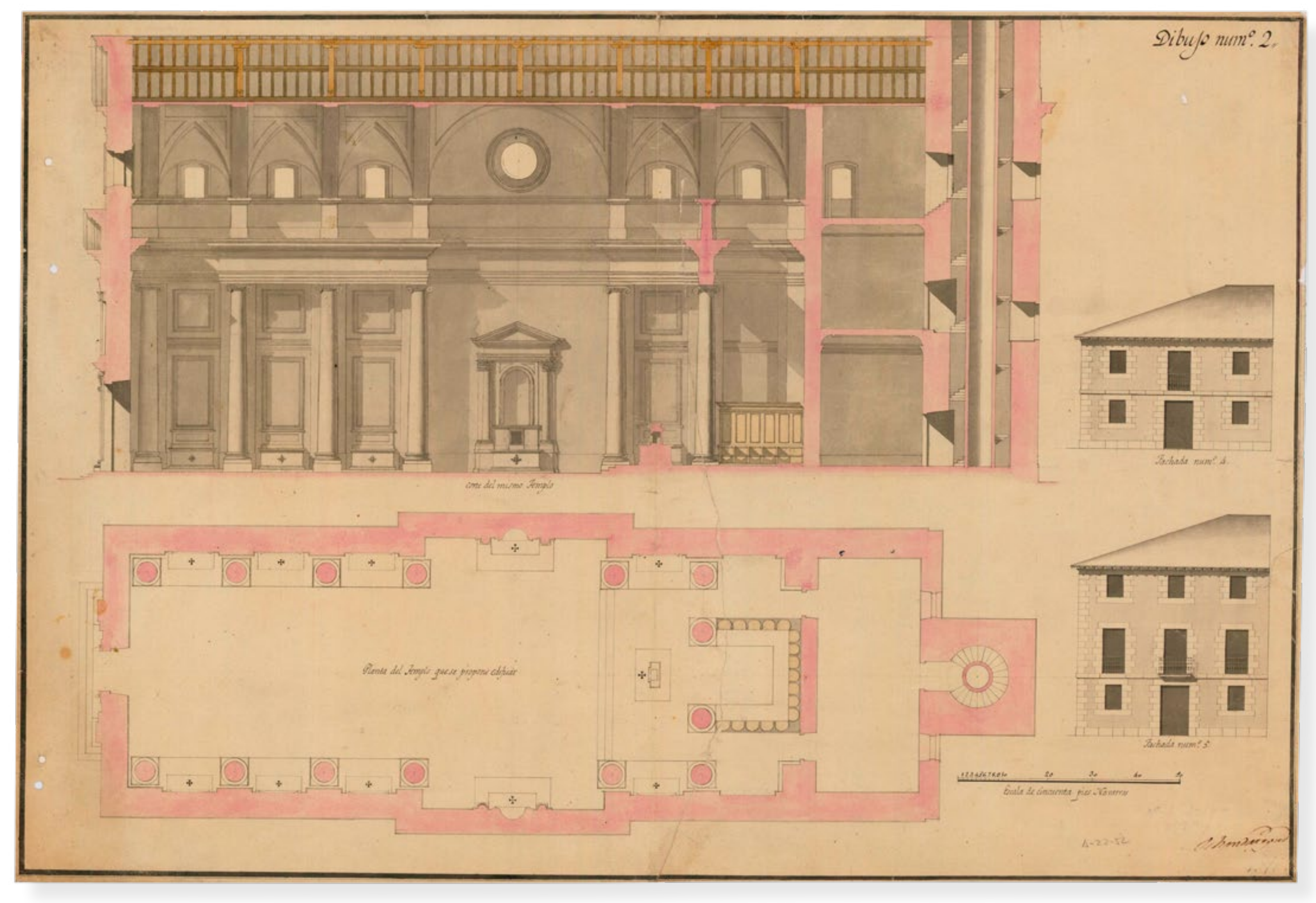
La Nueva Sangüesa
FECHA: 1788.
AUTOR: Santos Ángel de Ochandátegui e Ituño (1749-1802).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel montado sobre tela. Tinta negra y roja, acuarela gris, verde y carmín. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 91,8 x 57,2 cm. Escala gráfica de 600 varas navarras.
INSCRIPCIÓN: *Dibujo numº 1// Perfil que corta por la línea C. D. E. F dela planta, y denota la elevación a que llegaron las aguas respecto delos edificios que existia antes dela ruina// Escala de trescientas varas Navarras respectiva a este perfil// Plano topografico de la Ciudad de Sangüesa arruinada y de la nue/ va Poblacion que se intenta edificar en sitio espacioso y bastante/ elevado sobre el nivel de las mayores inundaciones// Explicacion// Nº 1 denota la planta de la Ciudad arruinada. 2 camino que dirige a Pamplona por Aibar. 3 camino ala/ misma capital por Nardues. 4 camino al campo de Pastoriza y otros parages, 5 camino ala Rivera. 6 cami/no a Sos una de las cinco villas de Aragon. 7 otro camino que conduce ala misma villa de Sos. 8 camino/ a Xavier. 9 el rio llamado la Onsella. 10 cauce de riego para la grande huerta de Pastoriza/ 11 Hermita y caseria de San Andres. 12 Basilica y casa de San Babil. 13 Hermita y casa dela Mag/ dalena. 14 Corral de Urrizola. 15 Barracas de madera que se construyeron de providencia a resulta/ dela ruina dela Ciudad. 16 Barracas executadas por particulares con igual motivo. 17 planta dela/ nueva Poblacion. 18 Sitio enque puede colocarse Barca.// Escala de setecientas varas Navarras correspondiente al plano topográfico// Santos Angel de Ochandategui/ e Ytuño// Rio Aragon.*
LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid, NA. 10/14.

El dibujo núm. 3 representa la plaza de la ciudad (alzado y planta), cuadrada, rodeada por soportales uniformes en los cuatro lienzos. Destaca el piso principal de balcones adornados con perfiles y ligeros frontones triangulares. Incluye también la fachada de la iglesia del plano núm. 2, cuya ornamentación se concentra en la puerta con guardapolvo apoyado en dos ménsulas y alojado entre dos pilastras jónicas con entablamento base de un frontón curvo. Sobre él un óculo proporciona luz a la nave y como remate un frontón triangular oculta la cubierta exterior. Detrás de la fachada aparece el campanario con cupulilla y linterna.

Ochandátegui, conocedor de los clásicos y de sus contemporáneos, funda en la simetría y la euritmia de los números la belleza armónica de la Nueva Sangüesa.

Aunque los autores del *Catálogo*, lamentan lo que consideran la oportunidad perdida de un proyecto «*demasiado bello para ser cierto*», mi opinión no es tan positiva acerca de un plan excesivamente uniforme y previsible, sobre el cual, recordando la acerada metáfora de Plazaola, siento soplar «*el helado cierzo neoclásico*».

[Mª Gabriela Torres Olleta]



La Nueva Sangüesa

FECHA: 1788.

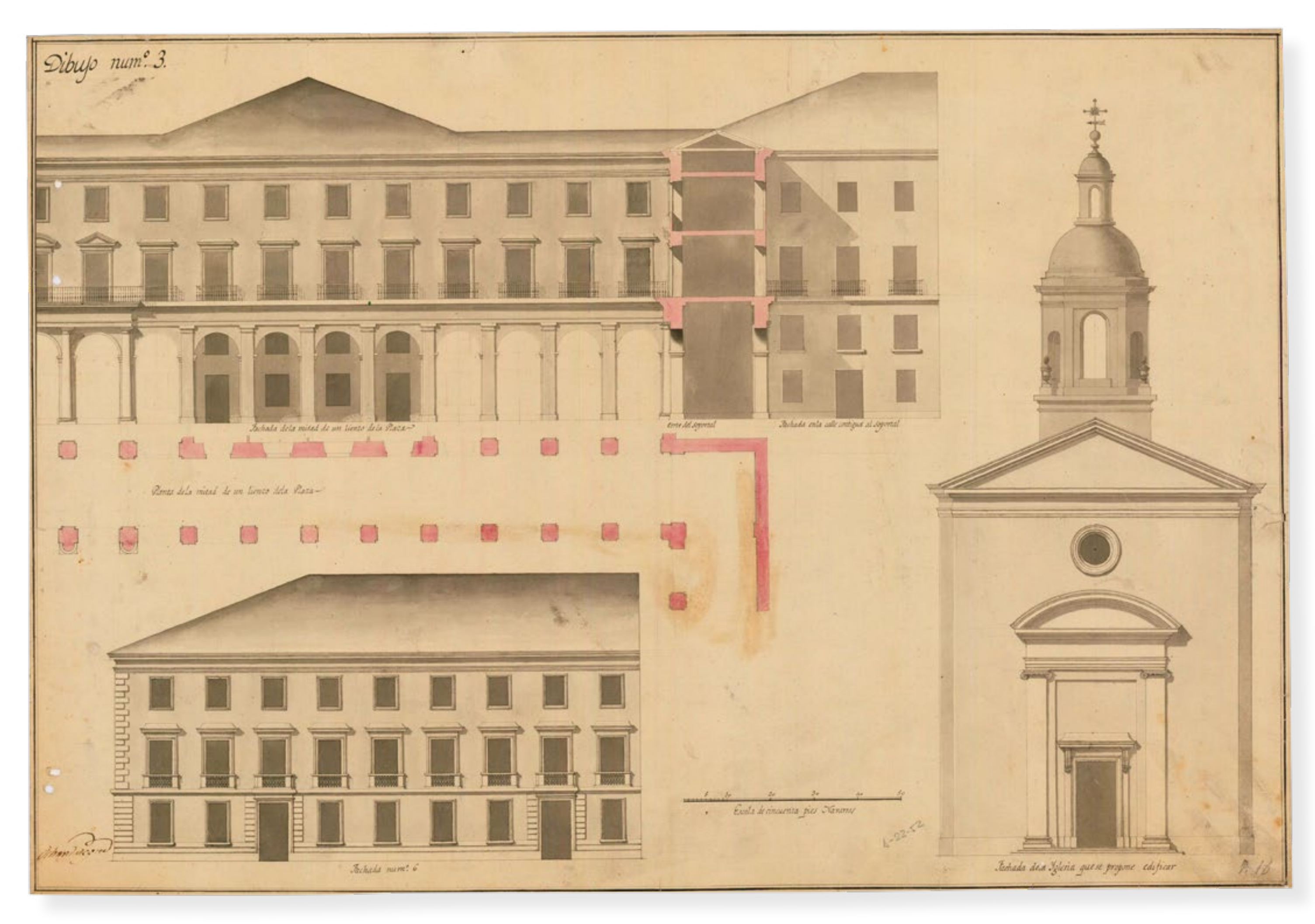
AUTOR: Santos Ángel de Ochandátegui e Ituño (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel montado sobre tela. Tinta negra y acuarela sepia, carmín y gris. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 46,3 x 67,9 cm. Escala gráfica de 50 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Dibujo numº. 2// corte del mismo Templo// Planta del Templo que se propone edificar// Fachada numº. 4// Fachada numº. 5// Escala de cincuenta pies Navarros// Ochandategui.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid, NA-10/15.



La Nueva Sangüesa

FECHA: 1788.

AUTOR: Santos Ángel de Ochandátegui e Ituño (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel montado sobre tela. Tinta negra acuarela carmín y gris. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 46,3 x 67,9 cm. Escala gráfica de 50 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Dibujo numº. 3// Fachada dela mitad de un lienzo de la Plaza// corte del soportal// fachada enla calle contigua al soportal// Planta dela mitad de un lienzo dela Plaza// Escala de cincuenta pies Navarros// Fachada numº. 6// Fachada dela Iglesia que se propone edificar// Ochandategui.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid, NA-10/16.

Diseño para la reforma de la fachada de la casa de Fermín de Zuza, en la plaza del Castillo de Pamplona

Ambos diseños fueron propuestos en 1788 y 1789 por Simón de Larrondo, maestro de obras y vecino de Pamplona, para la reedificación de la fachada de una casa de la plaza del Castillo, situada en la esquina de la bajada a la calle San Agustín y con salida a la actual calle Estafeta. Pertenecía a la capellanía laical de Juana de Burlada, fundada en 1678 en la iglesia parroquial de San Lorenzo en cumplimiento de su testamento. La poseía y residía en ella, como capellán de dicha fundación, Fermín de Zuza, presbítero y abogado de los tribunales reales, hermano del reconocido heraldista Vicente Aoiz de Zuza.

En junio de 1788, previo aviso de la hermandad de San José y Santo Tomás, el regimiento de la ciudad ordenó a sus veedores de edificios la revisión de varias viviendas por encontrarse en mal estado, entre ellas la nuestra. Se decretó que era preciso deshacerse del frontis que miraba a la plaza y reedificarlo de nuevo. En ese momento comenzó una controversia sobre esta remodelación entre el regimiento de Pamplona y Fermín de Zuza, sustanciado ante el Consejo Real, que duró tres años. En ella participaron el reputado arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui y hasta la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Las fiestas de San Fermín estaban próximas y urgía el apuntalamiento del edificio. Sus balcones, que ya tenían el vuelo inclinado hacia la plaza, eran usados para ver los festejos taurinos y debían soportar mucho peso. Para evitar posibles desgracias, por acuerdo de ambas partes, los propios veedores de edificios del ayuntamiento acometieron esta obra provisional en tres días, la cual supuso la primera reclamación del capellán por ser, a su entender, *excesiva y falta de economía.* Contrató a Simón de Larrondo, maestro de obras *de notoria pericia y habilidad*, quien emitió un informe sobre la idoneidad del apuntalamiento y presentó un primer diseño para la remodelación de la fachada que Ochandátegui, como arquitecto municipal, revisó y descartó por *hallarse equivocado.*

En origen era una casa de cuatro plantas sobre los soportales, con dos ventanas por planta, a excepción del último piso que contaba con tres arcos. Para su reforma presentaron un segundo diseño, plasmado en nuestro primer dibujo, que representa el alzado, perfil y planta de la fachada, y cuya novedad respecto al edificio original fue la introducción de una nueva ventana por planta, una solución más beneficiosa para la propiedad por el uso festivo de dichos balcones. Este fue nuevamente rechazado por el arquitecto municipal, entre otros motivos, por contravenir las nuevas ordenanzas de edificación en lo que respecta a conseguir *una decoración bien proporcionada y ordenada por la parte exterior*. A su entender, las tres ventanas *en una fachada de tan corta extensión daba un aspecto desproporcionado* y la distancia entre los pilares de los soportales no permitía el paso cómodo de caballerías cargadas. Fue más comedido que el regimiento, que en su apelación lo calificó de *ridículo y extravagante, opuesto a las verdaderas máximas de la Arquitectura.*

Fermín de Zuza hizo valer su pericia y apeló repetidamente antes de claudicar y presentar un tercer diseño, el segundo dibujo que mostramos. En él se vuelve a la disposición original de dos ventanas por planta y para el último piso propuso una doble solución, o bien tres arcos, o bien tres columnas como en los soportales. Ochandátegui aprobó este plan con la advertencia de evitar la irregularidad propuesta para el piso superior, debiendo adoptar la solución de dos ventanas como en el resto de plantas. El capellán no quedó satisfecho y continuó apelando hasta que el ayuntamiento, para finalizar la disputa, se allanó y solicitó la intervención de la Real Academia de San Fernando en Madrid, adonde se envió nuestro diseño con los informes de las partes. Su escueta resolución sobre la idoneidad de los tres arcos en el último piso no dejó lugar a dudas, *son repugnantes a la vista y contra todas las reglas de buena policía y edificación*.

Esta debía ser una reforma sencilla, sin la complejidad de edificios de más porte y nobleza construidos en ese momento, pero su situación en un paraje tan público, así como la reciente aprobación de las nuevas ordenanzas de edificación, hicieron que la remodelación de esta fachada se tornase ejemplarizante, con el objetivo de que dichas normas surtiesen el efecto deseado de recuperar la hermosura exterior de los edificios y mejorar el aspecto general de la ciudad.

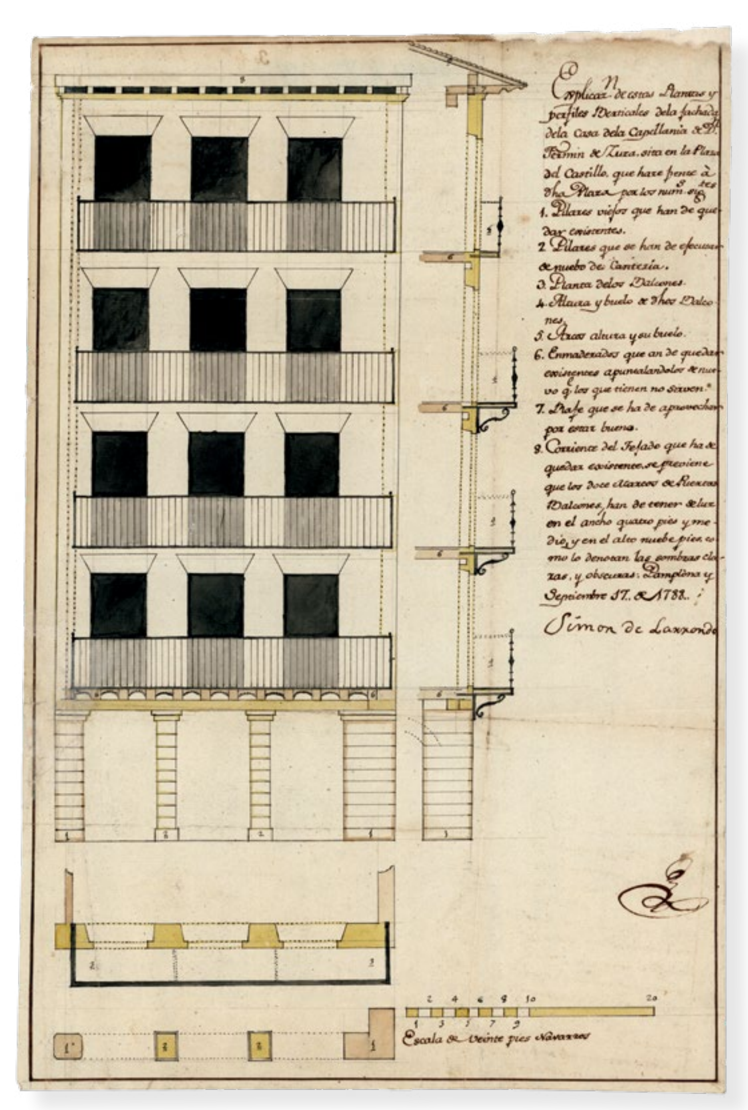
[Miriam Etxeberria Lara]

Archivo Real y General de Navarra. Consejo Real, proceso n. 022941. PROT. NOT. Pamplona, Jerónimo de Tudela, 1677, n.61 e Id. 1678, n. 86. *Testamento de Juana de Burlada* y posterior *inventario de bienes.*

Pamplona, Ayuntamiento. *Nuevas ordenanzas de edificios... de la ciudad de Pamplona,* Ayuntamiento de Pamplona, Impr. Cosculluela, 1786.

Andueza Unanua, P. *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, 2004.

Ordeig Corsini, J. M., *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1992.



Diseño para la reforma de la fachada de la casa de Fermín de Zuza, en la plaza del Castillo de Pamplona

FECHA: 1788.

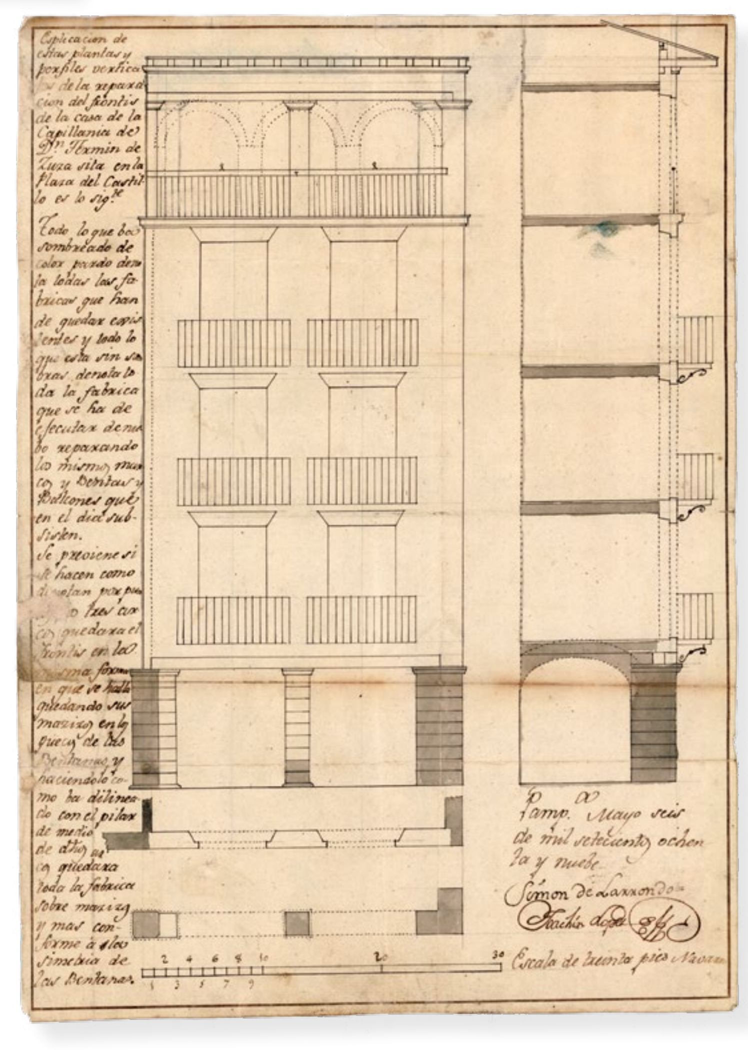
AUTOR: Simón de Larrondo (1735-1808).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Escudo coronado con una flor de lis en el centro, al pie del escudo la inscripción: «*J H & Z*», que corresponde al fabricante holandés Jacob Honig e hijos. Tinta negra y acuarela de color negro, amarillo y rosa. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 47 x 31 cm. Escala gráfica de 20 pies navarros.

INSCRIPCIONES: *Explicaz.ⁿ de estas plantas y/ perfiles berticales de la fachada/ de la casa de la Capellanía de Dⁿ/ Fermín de Zuza, sita en la Plaza/ del Castillo, que haze frente a/ dicha plaza por los núm.ˢ sig.ᵗᵉˢ/ 1. Pilares viejos que han de que-/ dar existentes./ 2. Pilares que se han de ejecutar/ de nuevo de cantería./ 3. Planta de los balcones./ 4. Altura y vuelo de dhos balco-/ nes./ 5. Arcos, altura y su buelo./ 6. Enmaderados que an de quedar/ existentes apuntalandolos de nue-/ vo q.ᵉ los que tienen no sirven./ 7. Rafe que se ha de aprovechar/ por estar bueno./ 8. Corriente del tejado que ha de/ quedar existente. se previene/ que los doce marcos de puertas/ balcones, han de tener de luz/ en el ancho quatro pies y me-/ dio, y en el alto nueve pies, co-/ mo lo denotan las sombras cla-/ ras, y obscuras: Pamplona y/ septiembre 17.. de 1788../ Simon de Larrondo. // Escala de veinte pies navarros.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 111-1r.



Diseño para la reforma de la fachada de la casa de Fermín de Zuza, en la plaza del Castillo de Pamplona

FECHA: 1789.

AUTOR: Simón de Larrondo (1735-1808).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: «*J. HONIG/ &/ ZOONEN*» que corresponde al fabricante holandés Jacob Honig e hijos. Tinta negra y acuarela de color negro. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 46 x 33 cm. Escala gráfica de treinta pies navarros.

INSCRIPCIONES / FIRMA: *Esplicacion de/ estas plantas y/ perfiles vertica-/ les de la repara-/ cion del frontis/ de la casa de la / Capillanía de/ D.ⁿ Fermin de/ Zuza sita en la/ Plaza del Castil-/lo es lo sig.ᵗᵉ/ Todo lo que va/ sombreado de/ color pardo deno-/ ta todas las fa-/ bricas que han/ de quedar exis-/ tentes y todo lo/ que esta sin som-/ bras denota to-/ da la fabrica/ que se ha de/ ejecutar de nue-/ vo reparando/ los mismos mar-/ cos y bentas y/ balcones que/ en el dia sub-/ sisten./ Se previene si/ se hacen como/ denotan por pun/ (...) tres ar-/ cos quedara el/ frontis en la/ misma forma/ en que se halla/ quedando sus/ macizos en los/ huecos de las/ ventanas y/ haciendolo co-/ mo va delinea-/ do con el pilar/ de medio/ de dhos ar-/ cos quedara/ toda la fabrica/ sobre macizos/ y mas con-/ forme a la/ simetría de/ las bentanas. // Pamp.ª mayo seis/ de mil setecientos ochen-/ ta y nueve./ Simon de Larrondo/ Joaquin Lopez // Escala de treinta pies navarros.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm.111-2r.

Proyecto para el Colegio de San Cosme y San Damián de Pamplona

La Cofradía o Colegio de San Cosme y San Damián, fundado por la corona en 1496, agrupaba a los médicos, cirujanos, boticarios y barberos de Pamplona. Actuó a lo largo de varios siglos hasta su supresión por las Cortes de 1828-1829, que establecieron el Real Colegio de Medicina, Cirugía y Farmacia del Reino de Navarra.

Durante gran parte de su existencia la cofradía tuvo su sede, con capilla y sala de juntas, en el convento del Carmen Calzado, situado al final de la calle del Carmen de Pamplona. Sin embargo, a finales del siglo XVIII el Colegio se planteó la construcción de una sede propia para hacer frente a las cada vez más acuciantes necesidades de espacio para acoger los exámenes, juntas, actos y demás funciones, y en especial la celebración a puertas abiertas de los tres actos literarios prácticos anuales de Medicina, Cirugía y Farmacia. Desde 1773 el Colegio contaba con un edificio en el barrio de la Navarrería de Pamplona, recibido de la fundación de Andrés de Redín, con cuyo alquiler costeaba parte de los gastos que generaba su actividad. En el marco de las posibilidades que ofrecía el inmueble la junta apostó por su reconstrucción para su propio uso y encargó un proyecto cuyas obras no llegaron a ver la luz.

En dicho proyecto, Casimiro Moreno, vicepresidente del Colegio, describe con sumo detalle las perentorias necesidades que aconsejaban construir una sede de nueva planta para la mejor gestión de los «adelantos de estas artes tan útiles y necesarias para procurar la salud». La traza del proyecto, realizada por el maestro José de Aguirre, representa un plano de la sección longitudinal, cuatro planos de las plantas, un plano de la cubierta y dos alzados de las fachadas delantera y trasera, con un coste estimado en 34.677 reales de a 16 cuartos. Según el proyecto, la nueva sede contaría en su primera planta con una sala principal –número 6, sala de exámenes– con asientos para todos los miembros del Colegio y otro para la presidencia situado en la cabecera sobre la que se situaría un cuadro de los santos patronos San Cosme y San Damián y, a derecha e izquierda, sendos retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma. En las paredes de ambos lados de la sala se instalarían los archivos, uno para los libros de acuerdos, papeles, cuentas, procesos y causas, y otro para los caudales. En el segundo piso se dispondría un aula –número 12, sala de enseñanza– en la que un profesor colegial de medicina enseñaría a los pasantes las materias técnicas y prácticas y otro profesor colegial de cirugía haría lo propio con su especialidad, mientras que el maestro apotecario contaría con otra aula para impartir sus enseñanzas dotada de alambique y vasijas con sus hornillos para las operaciones químicas. En esta última sala es donde cada tres años se reunirían todos los boticarios colegiales para elaborar la triaca magna de Andrómaco. El proyecto preveía la adquisición de la más moderna instrumentación y maquinaria y de libros especializados de las tres facultades con destino a una biblioteca –número 7– cuyo enriquecimiento se encomendaba a Casimiro Moreno, médico, Antonio Bera, cirujano y José de Aranguren, boticario. En la tercera planta se situaría la vivienda del portero –número 17–. El vicepresidente solicitaba permiso a la corona para construir la sede y para colocar en su fachada un espléndido escudo con las armas reales.

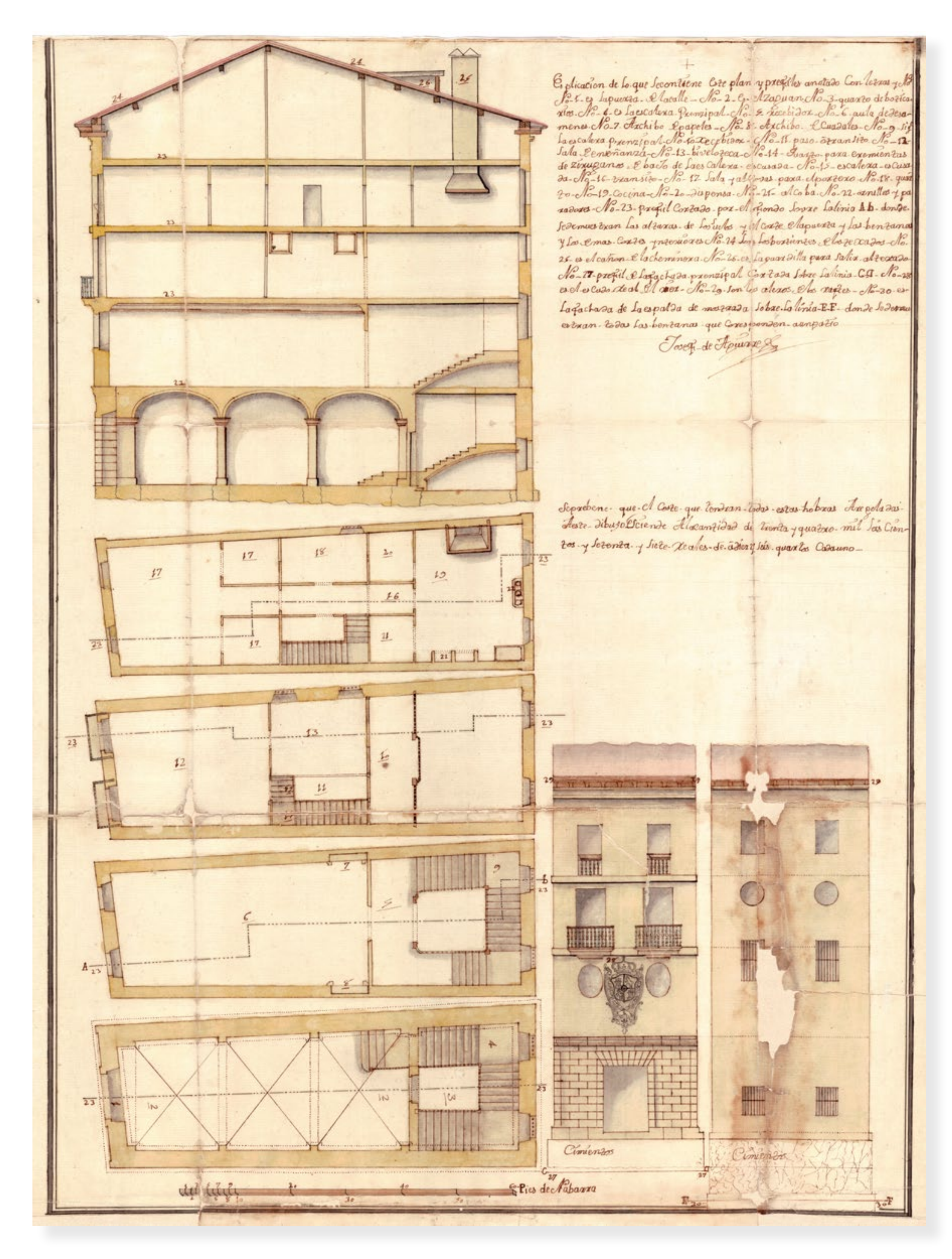
Sin embargo, parece que nada de esto llegó a hacerse. En 1804 la casa continuaba en un estado ruinoso y el Colegio, decidido a enajenarla, encomendó el reconocimiento y valoración del inmueble a distintos maestros, pero se encontró con las reticencias del Consejo Real. En 1806, Simón y Agustín de Larrondo, maestros de obras, resolvieron que una reforma profunda supondría un coste de 10.000 reales fuertes, mientras que su edificación completa ascendería a 19.000 reales fuertes siempre que la reconstrucción de un medianil fuera pagada a partes iguales por Paulino Longás, propietario del inmueble contiguo. En 1811 dos peritos declararon que el inmueble resultaba inhabitable y el Colegio encargó a Juan Prudencio Luis, maestro albañil, la construcción del medianil y la consolidación de varios elementos. Entre tanto, el Colegio había mantenido su actividad en el aula del Carmen Calzado hasta 1809, cuando, al quedar ésta ocupada por un hospital militar, se vio obligado a trasladarse a la sala que utilizaba la Diputación en la obrería de la iglesia de San Nicolás, donde continuó celebrando sus juntas y actas hasta 1817, año en el que regresó al aula conventual.

[Félix Segura Urra]

Archivo Real y General de Navarra. Fondo Cofradía y Colegio de San Cosme y San Damián de Pamplona, leg. 7.

Archivo Real y General de Navarra. Consejo Real, proceso núm. 34775.

Martinena Ruiz, J.J., «En 1496 se fundó la Cofradía de Médicos, Boticarios y Cirujanos», *Historias y Rincones de Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 41-46.



Proyecto para el Colegio y Cofradía de San Cosme y San Damián de la ciudad de Pamplona

FECHA: c. 1791.

AUTOR: José de Aguirre (doc. segunda mitad del siglo XVIII).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón, aguada amarilla, marrón, gris y rosa. Filigrana: J HONIG / & / ZOONEN, corresponde al papelero holandés Jacob Honig e hijos. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 66 x 50 cm. Escala gráfica de 60 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Esplicacion de lo que se contiene este plan y prefiles anotado con letras y N^{os}. / Nº.1. es la puerta de la calle. Nº.2. es el zaguan. Nº. 3. quarto de botica- / rios. Nº. 4. es la escalera prenzipal. Nº. 5. recebidor. Nº. 6. aula de esa / menes. Nº. 7. archibo de papeles. Nº. 8. archibo de cuadales. Nº. 9. sig^{e} / la escalera prenzipal. Nº. 10. recebidor. Nº. 11. paso o transito. Nº. 12. / sala de enseñanza. Nº. 13. biveloteca. Nº. 14. quarto para eremientas / de ziruganos e bajo de la escalera escusada. Nº. 15. escalera escusa- / da. Nº. 16. transito. Nº. 17. sala y alcovas para el portero. Nº. 18. quar- / to. Nº. 19. cocina. Nº. 20. dispensa. Nº. 21. alcoba. Nº. 22. ornillos y pa- / radores. Nº. 23. prefil cortado por el fondo sovre la linia Ab donde / se muestran las alturas de los suelos y el corte de la puerta y las bentanas / y los demas cortes ynteriores. Nº. 24. son los bertientes de los texados. Nº. / 25. es el cañon de la cheminera. Nº. 26. es la guardilla para salir al texado. / Nº. 27. prefil de la fachada prenzipal cortada sobre la linia CD. Nº. 28. / es el escudo real del rey. / Nº. 29. son los aleros de los rafes. Nº. 30. es / la fachada de la espalda demostrada sobre la linia E F donde se demu- / estran todas las ventanas que coresponden a un patio. / Josef de Aguirre // Se prebene que el coste que tendran todas estas hobras aregeladas / a este dibujo asciende a la cantidad de trenta y quatro mil seiscien- / tos y setenta y siete reales de a diez y seis quartos cada uno. // Cimientos / Cimientos // Pies de Navarra.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 654.

Proyectos para el camino real de Pamplona a Logroño

El proyecto al que pertenecen los dibujos comentados consta de 11 planos y una memoria.

En el siglo XVIII las Cortes de Navarra plantearon la necesidad de una red de caminos acorde con los nuevos tiempos, lo que implicaba, como apuntan las Cortes de 1757, una serie de gastos que debían arbitrarse sobre una serie de nuevos impuestos.

Preocupaba especialmente el desarrollo del comercio, sobre todo de los vinos navarros que por falta de carreteras «*se han vendido a menor precio que los de Cataluña, Sanlúcar y Málaga [...] siendo así que según la común y más probable opinión el vino de Navarra es muy superior al catalán y beneficiándolo como es debido muchas calidades son tan buenas como las de Sanlúcar y Málaga y solo por el olor de los pellejos en los que es indispensable transportarlos por falta de carretera pierden tanto de su estimación que solo la tienen para aguardientes*».

En 1780, Ochandátegui, nombrado director de Caminos del Reino, informó sobre el que iba de Pamplona a Castilla por Estella y en 1794-1797 se aprobó la construcción de los nuevos caminos reales de Logroño y Sangüesa.

Ochandátegui en 1798 firma el proyecto para la obra que no vería concluida; todavía en 1832 solo se hallaban terminadas nueve leguas de las catorce proyectadas para el camino de Logroño.

Problema básico en esta gran empresa pública era la financiación. Se cargó el impuesto de un maravedí sobre cada almud de cebada gastado en las ventas y mesones de los lugares por donde iban los caminos reales. En una cédula de 1783 la junta de caminos propone como impuesto más justo y razonable un peaje moderado y entre otras medidas se contempló la propuesta de utilizar presidiarios en las obras.

Destaca (ver figura 1) el propósito de ejecutar el camino en línea recta. La salida de Pamplona, sujeta a un tratamiento especial como parte de las fortificaciones, era por el portal de la Taconera, y su anchura debía «*dar algún desahogo*» a dicho portal, para lo que se necesitaban 30 varas, que permitían arbolado y varias sendas, «*y esta anchura me parece se debe seguir por todo el llano que termina al costado del prado que llaman de Barañain*».

Los planos se completan con una memoria técnica, para la cual Ochandátegui recorrió paso a paso los caminos ya existentes buscando la mejora del trazado. También muestra el plano primero el propósito de evitar despoblados y zonas bituminosas que perjudican la estabilidad del firme. En la descripción detallada especifica medidas, inclinaciones, puentes, pontones, encajonados, y otros elementos. El puente de mayor envergadura, con dos ojos y su correspondiente tajamar, iba sobre el río Chavacoiz. Se proyectaron también numerosos pontones sobre regatas.

En el plano segundo de Undiano a Cirauqui figuran otros pontones y encajonados. Corrige el plan anterior del camino ideado por Arzadun y Angós, que cruzaba Puente la Reina haciendo insufrible «*el tránsito de carruajes y aun de caballerías*» y lo desvía hacia el norte. En ambos trozos sitúa las poblaciones por las que discurrían los caminos antiguos y el nuevo, y dibuja azulados los ríos y arroyos, indicando con sombreados el desnivel del terreno. Todo fue minuciosamente previsto por Ochandátegui, desde el grueso de los guardalados, las medidas de las cantoneras o la fórmula del encachado.

Esta disposición de respetar a los anteriores técnicos a la vez que busca mejoras la mantiene Ochandátegui en todo su proyecto. Otro ejemplo corresponde al trozo del Portillo de Undiano hasta la Cruz Blanca «*cerca de la entrada de Puente la Reina*», cuyo trazado mantiene «*sin alteración alguna ni variedad que no sea la de haber faldeado con más suavidad la bajada inmediata al Portillo y evitando después dos ángulos que me parecieron ociosos*», lo que le permitió abreviar en 282 pies el trayecto.

La ejecución, que se dilató hasta bien entrado el siglo XIX, no estuvo privada de conflictos con ayuntamientos y particulares como los que entablaron las monjas del convento de las Comendadoras del Sancti Spiritus de Puente la Reina, sobre el cerramiento de la heredad cuya pared se había derribado con motivo de la construcción del nuevo camino real.

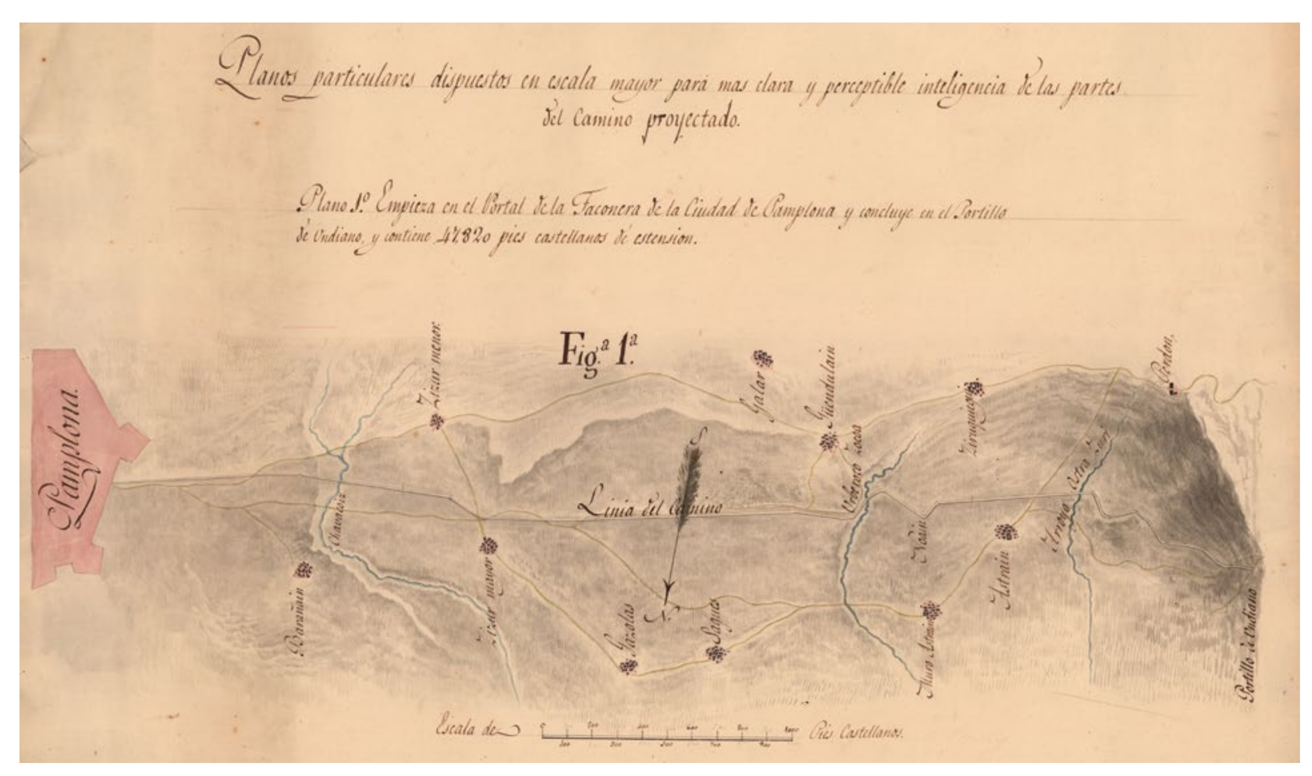
[Mª Gabriela Torres Olleta]

Archivo Real y General de Navarra, caminos, legs. 2, 4, 5, 6, 9.

González Enciso, A., Vázquez De Prada, V. (dir.), *Historia de las vías de comunicación terrestres en Navarra*, Pamplona, Autopistas de Navarra, 1993.

Guijarro, P., «Memoriales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandátegui, director del proyecto de la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1, 2006, pp. 109-134.

Idoate Ancín, R., «El proyecto de Camino Real de Pamplona a Logroño», *Príncipe de Viana*, 237, 2006, pp. 211-242.



Camino real de Pamplona a Logroño

FECHA: 1798.

AUTOR: Santos Ángel de Ochandátegui e Ituño (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel agarbanzado y verjurado. Filigrana: VANDERLEY que corresponde al fabricante holandés van der Ley. Tinta negra, grafito y acuarela de color negro, azul, amarillo y rosa. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 51 x 60 cm. Escala gráfica de 1.000 pies castellanos.

INSCRIPCIONES: *Planos particulares dispuestos en escala mayor para más clara y perceptible inteligencia de las partes del camino proyectado// Plano 1º Empieza en el Portal de la Taconera de la Ciudad de Pamplona y concluye en el Portillo/ de Undiano y contiene 47.820 pies castellano de estensión// Figª 1º// Pamplona// Barañain// Chavacoiz// Zizur menor// Zizur mayor// Linia del Camino// Gazolas// S// N.// Sagues// Galar// Güendulain// Urberoco Zocoa// Noain// Muro Astrain// Ziruquiegui// Astrain// Arroyo Ostra Zuri// Perdon// Portillo de Undiano// Escala de 1000 pies castellanos.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 301.



Camino real de Pamplona a Logroño

FECHA: 1798.

AUTOR: Santos Ángel de Ochandátegui e Ituño (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel agarbanzado y verjurado. Filigrana: alegoría de la Fortuna en forma de niño desnudo sobre una esfera que sujeta una vela henchida por el viento. Debajo el anagrama VDL que corresponde al fabricante holandés van der Ley. Tinta negra, grafito y acuarela de color negro, azul, amarillo y rosa. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 51 x 66 cm. Escala gráfica de 1.000 pies castellanos.

INSCRIPCIONES: *Plano 2º. Da principio en el Portillo de Undiano y concluye en el estremo del Puente sobre el arroyo/ Galzarrea que se halla en las imediaciones de Zirauqui; comprende 60163 pies Castellanos de distancia.// Figª 2ª// Portillo de Undiano// Yglesia de Basongaiz// Uterga// Sta. Cecilia// Legarda// Gramadia// Muro Zabal// Linia del Camino// Obanos// C. blanca// Canal de Riego// Puente la/ Reyna// Rio Arga// Ms. Comen/dadoras// S// N// Unia// Sta, Agueda// Campo llano// Portillo Vasacaiz// S. Barbara// Mañeru// N. S. de la Asuncion// Zirauqui// Escala de 1000 pies castellanos.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 301.

Planos de reconstrucción de la venta de Gorosgaray

En 1271 Roncesvalles invirtió tres mil áureos en comprar a Leire la iglesia de San Salvador de Ibañeta, la de San Juan de Irauzqueta y la casa de Gorosgaray, con todos sus derechos y pertenencias. Según costumbre, la colegiata lo daba a censo vitalicio a una familia, residente en la casa para atención de los peregrinos que viajaran por el difícil paso pirenaico.

El proyecto que presenta el arquitecto José Poudez al cabildo de la colegiata pretende la reconstrucción de la venta de Gorosgaray de forma que pueda alojar una familia a la que se arrendaba el lugar, además de los peregrinos, sus caballos y el ganado. Este proyecto se enmarca dentro de las innumerables reformas y restauraciones que debió acometer la colegiata en sus inmuebles tras el paso de los ejércitos franceses durante la Guerra de la Convención. Fiel a su función hospitalaria original, no dudó en invertir grandes cantidades para reacondicionar estos pequeños hospitales para peregrinos como el de Gorosgaray.

El diseño, fechado y firmado por el mismo Poudez, presenta dos plantas del primer y segundo piso, y dos alzados –frontal y lateral– acompañados de un texto explicativo del proyecto. La planta del piso primero está dedicada a lo que podríamos denominar como «servicios»: cocina, bodega, almacén y establos; mientras que la planta del segundo piso está destinada a alojamiento: cuatro habitaciones que pueden acoger a 15 personas, un pequeño cuarto para guardar cebada y un distribuidor que hace las veces de comedor. Cabe destacar que el segundo piso no ocupa toda la superficie de la planta primera, sino algo más de la mitad, dejando sin construir la parte superior a los establos, que tiene un cerramiento a tres aguas. Por otro lado, el tejado de la segunda planta es a dos aguas, e incorpora la respectiva chimenea con remate. En cuanto a los accesos, hay una gran entrada en la fachada principal y una secundaria en un lateral para el acceso al establo para ganado menudo. Parece que hubiera sido útil también realizar un acceso independiente para las caballerizas, en vez de acceder por la entrada principal, aunque quizá la intención fuera garantizar la seguridad de los animales más valiosos dificultando su acceso a personas ajenas. El proyecto en su globalidad presenta un estilo continuista, sin aplicar novedades constructivas o estilísticas con respecto al tipo de edificaciones que se venían realizando en esa zona en años anteriores.

Cabe destacar que el dibujo del alzado lateral contiene un error: no se ha dibujado la ventana del segundo piso que corresponde a una de las habitaciones de cuatro camas, mientras que la representación de la planta sí que la señala. Parece lógico pensar que el error está en el perfil y no en la planta, pues de no ser así, una habitación de cuatro personas carecería de luz natural y ventilación directa. Por otro lado tampoco se ha representado la planta de la buhardilla, que parece existir al haberse dibujado una ventana en el tercer piso del alzado de la fachada. Quizás, al ser seguramente una planta diáfana, no pareció necesario representarla, aunque en términos constructivos, sería necesario para poder determinar la colocación de las escaleras de acceso. La representación de estas también produce confusión, pues del segundo piso parece que suben a la buhardilla no representada, mientras que en el primero hay representados dos tramos, que probablemente constituya otro error, pues de lo contrario indicaría el acceso a un sótano que no parece existir.

En cuanto al estilo de dibujo, a diferencia de otros de Poudez, es más esquemático y sencillo. Más allá de las aguadas, que confieren algo de volumen y perspectiva en los tejados y en los marcos de las ventanas, no se encuentran detalles estéticos en las fachadas, ni representación de sillares, ni detalles de tejas como en el caso de Artajona, también de Poudez.

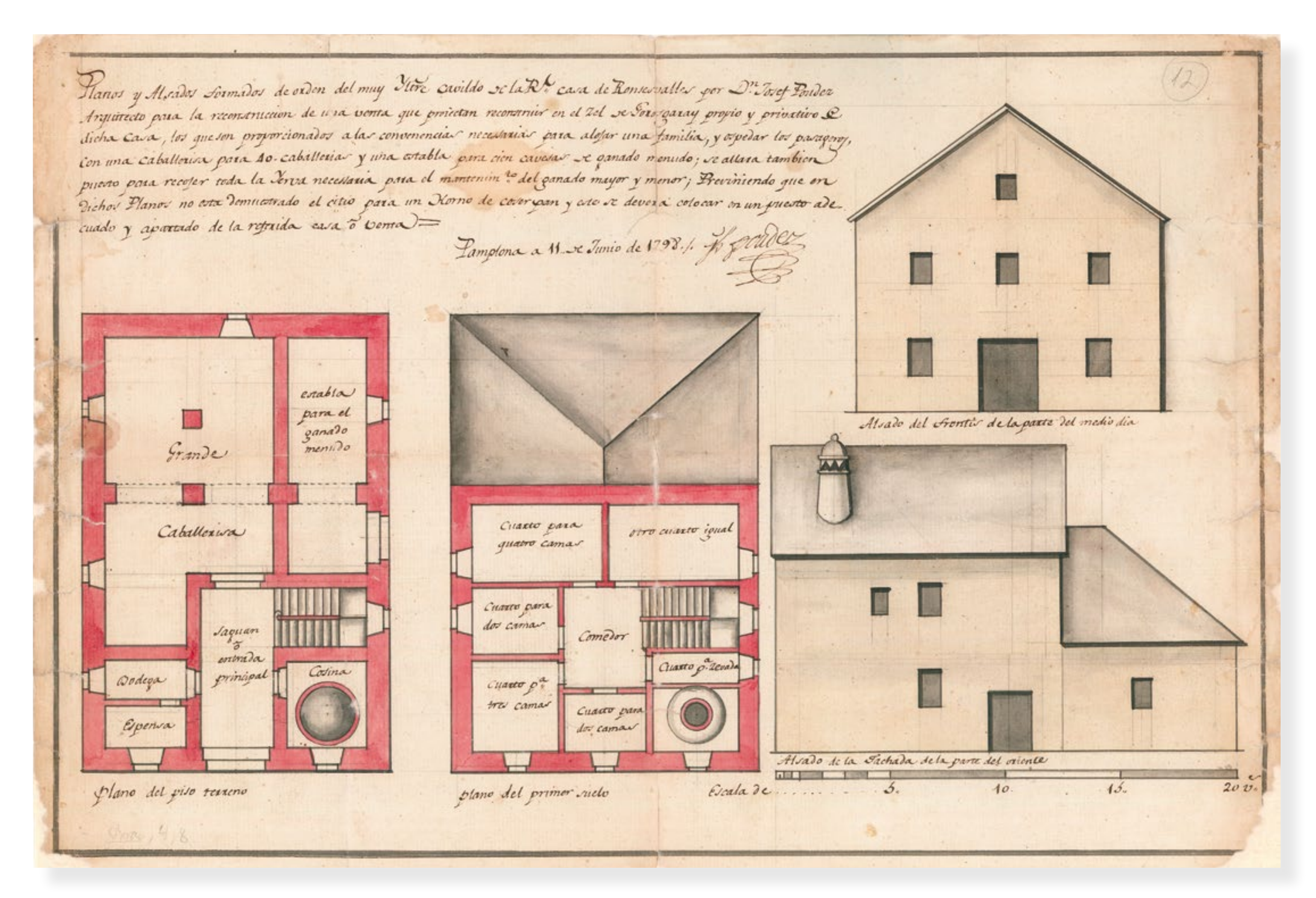
Fue tasada en 12.420 reales y desamortizada en virtud de la ley de 25 de marzo de 1841. Actualmente perpetúa su nombre una casa-borda emplazada junto a la carretera, si bien la primitiva debió estar más al oriente, junto al antiguo Camino Francés.

[David Ascorbe Muruzábal]

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.

Jimeno Jurío, J., «El mito del camino alto entre Roncesvalles y Saint Jean Pied de Port», *Príncipe de Viana*, núms. 130-131, 1973, pp. 85-173.

Miranda García, F., *Roncesvalles. Trayectoria patrimonial (siglos xii-xix)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1993.



Planos de reconstrucción de la venta de Gorosgaray

FECHA: 1798.

AUTOR: Joseph Poudez (1742-c. 1808).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: rosario con las letras «D&TH» en la parte inferior. Dibujo a pluma con tinta y aguada gris. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 49,5 x 33,5 cm. Escala de 20 varas.

INSCRIPCIÓN: *Parte superior // Planos y alsados formados de orden del muy Yltre. cavildo de la Rl. Casa de Roncesvalles por Dn. Josef Poudez / arquitecto para la reconstrucción de una venta que proiectan reconstruir en el zel de Gorosgaray propio y privativo de / dicha casa, los que son proporcionados a las conveniencias necessarias para alojar una familia, y ospedar los pasageros,/ con una caballerisa para 40 caballerias y una establa para cien cavesas de ganado menudo, se allara también / puesto para recojer la yerva necessaria para el mantenimto. del ganado mayor y menor, previniendo que en / dichos planos no está demostrado el citio para un horne de coser pan y esto se devera colocar en un puesto ade-/ cuado y apartado de la referida casa o venta./ Pamplona a 11 de junio de 1798. Jh. Poudez./ Alsado del frontis de la parte del medio dia./ Plano del piso terreno. / Grande establa para el ganado / Caballerisa / Bodega / Espensa / Saguan o entrada principal / cosina./ Plano del primer suelo./ Cuarto para quatro camas / Otro cuarto igual / Cuarto para dos camas / Comedor / Cuarto para tres camas / Cuarto para dos camas / Cuarto para zevada./ Alsado de la fachada de la parte del oriente.*

LOCALIZACIÓN: Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles, Obras, fajo 5, núm. 6 (Plano 12).

Diseño para casa del Camino San Marcial de Tudela

Es un plano que identifica el alzado de frente y perfil, hacia San Marcial, de una vivienda que se localiza en la plaza de intersección del antiguo Camino Real y Camino San Marcial, con vistas a los conventos de Santa Clara y San Francisco (actual Avda. Zaragoza, 3, pol. 2, parcela 65). Manuel Sebastián, titular, queda identificado en otro plano de distribución con igual signatura. Dicho propietario figura en el Censo de Floridablanca de 1786 en la casa n 197, de profesión albéitar, casado con María de Gorrorena, con dos hijos menores Manuel y Vicenta, vecino de la casa principal del Marqués de Montesa (núm. 198), en la plaza San Salvador. Se conoce además que tenían otros tres hijos Serapia, Antonio y Andrés, bautizados posteriormente en la parroquia Santa María.

En primer lugar, es importante averiguar qué motivaciones provocaron el abandono de dicho domicilio y la selección del antiguo Camino Real, área de huertas y del cinturón conventual de extramuros: Santa Clara, San Francisco, Capuchinos y San Marcial.

El alejamiento de un barrio céntrico como el de San Nicolás pudo venir provocado, además de por la escasez de superficie y angostura de sus calles, por las continuas riadas del río Mediavilla que se fueron sucediendo en ese siglo (1709, 1729, 1748), arruinando casas e infraestructuras. La preferencia de esta ubicación pudo venir determinada por diferentes aspectos: el nacimiento de un nuevo eje urbano, paralelo a la muralla, formado por la Carrera de las Monjas, plaza Nueva, Herrerías, plaza San Juan y portal de Velilla que une éste con el Camino Real que marcará el crecimiento de la ciudad, en pleno esplendor barroco; en 1750, la construcción de la carretera o Camino Real de Pamplona a través de un planeamiento voluntario ya que todos los caminos se habían formado respondiendo una necesidad de paso; en 1780 se urbanizaba la Carrera de las Monjas, marcando la dirección de los ensanches. Es significativo que su vecino el Marqués de Montesa también abandonara su vetusto palacio de San Salvador y seleccionara este mismo lugar para su nueva residencia.

La vivienda se acerca a los nuevos cánones estéticos y culturales de la ilustración. Se concibe como un edificio de dos plantas y una tercera bajo tejado con ventilación en cubierta y una edificación anexa (perfil San Marcial). Es crucial su comunicación con el exterior a través de puertas y ventanas que permitirán su accesibilidad y asegurarán su iluminación y/o ventilación. Sin embargo, los técnicos municipales imponen condiciones a estos vanos por su cercanía y posibles vistas al convento de las clarisas, pretendiendo mantener el aislamiento y recato de estas religiosas de clausura. Esta cuestión no es nueva, ya que en 1614 estas mimas religiosas litigaron con los Capuchinos por la cercanía en la construcción de su convento, al entender que perjudicaba su libertad y vida claustral.

La piedra se limita a un zócalo en planta baja y en el entorno de la fachada principal y división de los pisos. Un material tradicional en la arquitectura tudelana del barroco es el yeso, que pudo ser el utilizado para enlucir los muros y realizar los elementos decorativos que adornan la parte superior de la fachada, imitando a una galería de arcos con elementos florales, rasgo característico también de este estilo arquitectónico; así como la simetría que se materializa en la inclusión de una portada y balcón central y distribución de balcones o ventanas en número tres.

El papel utilizado por Antonio Garbayo es de un gramaje de peso y calidad, donde aparece una filigrana de formas heráldicas de uso habitual en el siglo XVIII, como marca de imprenta, sin identificación del productor. Representa una flor de lis sobre escudo con banda cruzada horizontal de izquierda a derecha.

En la producción del plano se observa una preferencia dominante de plasmar tan sólo los elementos necesarios para una información adecuada para su construcción, donde destaca el tratado de la perspectiva y el color como recurso informativo, sin olvidar el sentido pictórico de algunos elementos representados, formalizando la tendencia del XVIII de normalizar las prácticas gráficas y plásticas de reproducción.

En el Plan aparece un segundo plano con distribución de plantas, donde se identifica la propiedad del proyecto.

A finales de este mismo siglo, se localizan en Tudela maestros de obras Garbayo. Javier y Antonio consolidaron la casa de la ciudad en la plaza Nueva, en 1793. Más conocido es Blas a quien se relaciona con la reparación de la Puerta del Juicio, la Casa de los Arellano en la Rúa o en la Casa Lerma (1783-1804).

[Beatriz Pérez Sánchez]

Carrasco Navarro, C., *Los Palacios Barrocos de Tudela. Arquitectura y Nobleza*, Tudela, Ayuntamiento de Tudela, Gráficas Larrad, 2014.

Fernández Gracia, R., «Precisiones histórico-artísticas sobre clarisas y dominicas de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, num. 27, 2019, pp. 125153.

Franco Rubio, G., «El Mundo urbano en el siglo de la ilustración», en M. R. García, O. Rey y D. L. González (coord.), *La vivienda en la España ilustrada: habitabilidad, domesticidad y sociabilidad*, Xunta de Galicia, Consellería de Innovación e Industria, 2009, tomo II, pp. 125-135.

Ramírez Sánchez, J.M., «Aproximación a la historia del urbanismo de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, num. 13, 2005, pp. 7-37.



Diseño para la fachada vivienda y perfil costado de Camino San Marcial de, propiedad de Manuel Sebastián

FECHA: 1799.

AUTOR: Antonio Garbayo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado. Filigrana de Flor de lis sobre escudo con banda cruzada horizontal de izquierda a derecha Aguada, pluma, tinta agrisada y color azul. Regla y mano alzada**.**

DIMENSIONES: 29,50 x 31 cms. Escala grafica de 1, 6 varas.

INSCRIPCIÓN: *Antonio Garbayo. /Se advierte que ala parte del Camino Real y ala pieza delas monjas/no se pueda hechar ninguna ventana que desde las quales./sepueda registrar el convento, y sin embargo que estan demas,,/tradas en el diseño sepodran dejar fingidas para que hagan/bien à la buena vista, el goteraje que corresponde á la parte dela,,/pieza se recogéran con canal en la forma acostumbrada/ Tudela y junio á 14 de 1799,, Antonio Garbayo// Perfil del costado, mirado de la parte de Sn. Francisco, y camino de Sn. Marcial sobre la pla/za. Primera y líneas qe. de muestran las dos letras A.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Planos, núm. 35.

Plano del proyecto de bodegas, lagos y graneros de Artajona

El cabildo de San Cernin de Toulouse poseía un conjunto de terrenos en Artajona desde que les fue donado en 1084 por el obispo de Pamplona, Pedro de Roda, y pronto lo convirtieron en priorato. Este priorato fue suprimido en 1555 aunque siguió agregado a Toulouse hasta 1625 cuando la iglesia pasó a ser propiedad de la colegiata de Roncesvalles por el cambio que ésta hizo con el cabildo de San Cernin de Toulouse de la encomienda que tenía en Samatán, cerca de la ciudad francesa. Esta permuta estuvo originada por la dificultad logística que suponía para el cabildo de San Cernin de Toulouse el desplazarse hasta Artajona para cobrar los diezmos y rentas por las penalidades del viaje; pero también por la frecuencia con que los frutos de ambas posesiones eran secuestrados por los respectivos monarcas como represalia en épocas de continuas guerras entre Francia y España, que obligaba a costosos procedimientos judiciales con frecuentes resultados negativos.

El 12 de octubre de 1829 consta el desplome del tejado de la bodega, no siendo un caso único en los inmuebles de Roncesvalles en estas fechas. Parece claro que las guerras con los franceses junto con la escasez de recursos del cabildo tras las numerosas reparaciones que necesitó la colegiata, motivaron el estado ruinoso de algunas de sus posesiones. A la vez que otras posesiones de Roncesvalles, el priorato de Artajona se vio afectado por las medidas desamortizadoras del gobierno español, perdiendo su propiedad en años posteriores a 1832.

El diseño es obra del arquitecto francés José Poudez, cuya firma aparece junto con la de Antonio Rubio, quizás un maestro de obras, sin que podamos afirmar que ello signifique que es también creador de la traza, pues el estilo de dibujo es consistente con otros de Poudez. Pudiera ser, quizás, que firmara como testigo para la contratación del encargo; o que, por el contrario, fuera el administrador del Priorato de Artajona en aquel momento, dando su conformidad al proyecto presentado.

El edificio se configura como un cubo macizo que se desarrolla en tres alturas: bodega, lagar y granero.

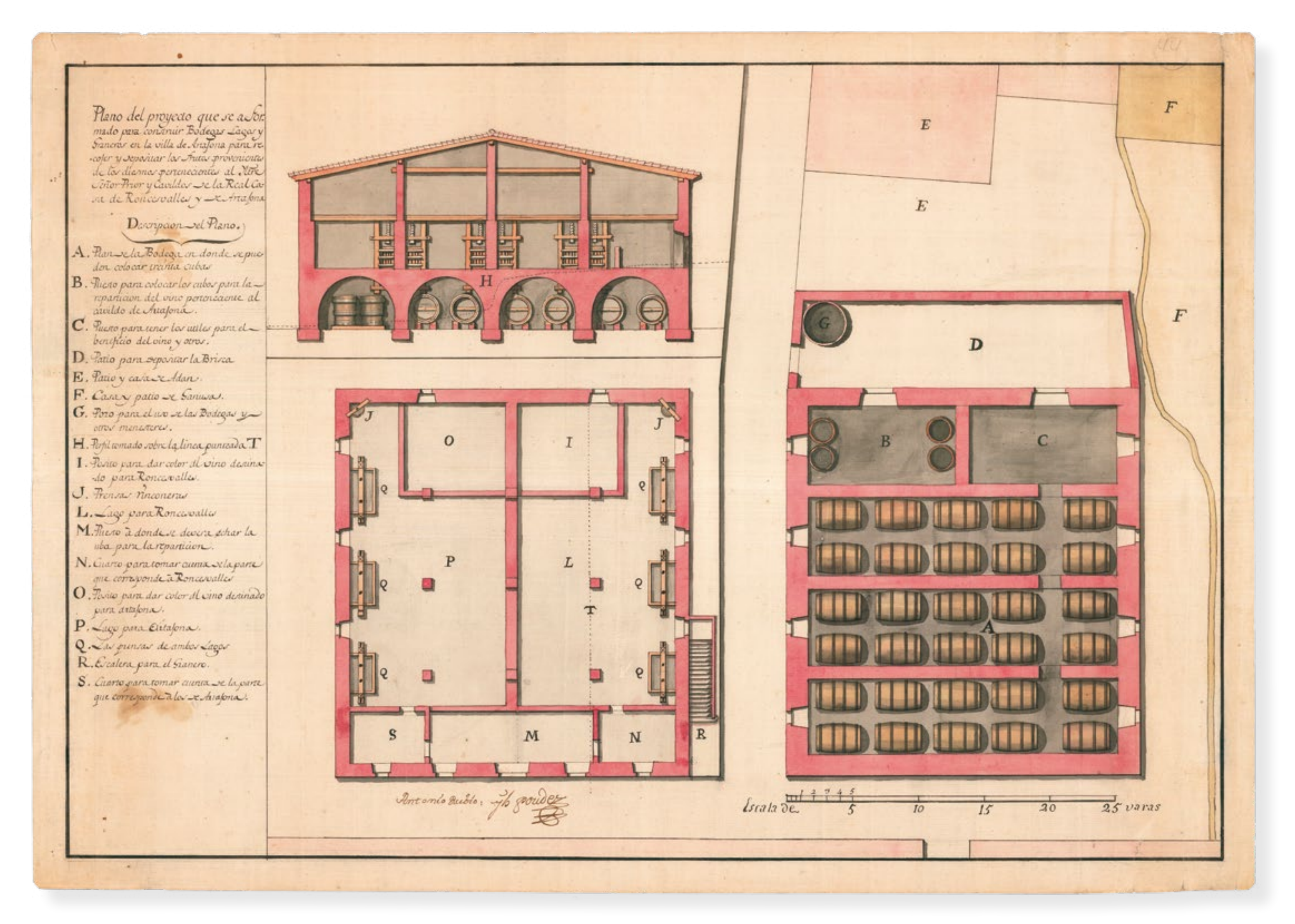
- Bodega: semienterrada, compartimentada con un patio para la brisca. Parece que a través del patio está el acceso a la bodega. Según el diseño, bodega y lagar no están comunicados mediante escalera, por lo que el acceso al lagar sería por una puerta exterior a cota cero.
- Lagar: a cota cero en su mayor parte. Diseño simétrico, dividida en dos, un lago para Artajona y otro para Roncesvalles, cada uno con sus prensas, pósitos y almacenes. El diseño de la planta, junto con el de la sección, demuestran que las habitaciones dedicadas a pósitos están cerradas en realidad por muros a media altura, no hasta el techo.
- Granero: al que se accede por una escalera exterior. Es una planta diáfana, a excepción de las seis columnas existentes, por lo que ni siquiera consideraron necesario incluir un diseño en planta del granero, lo que nos impide saber el tipo de acceso y si tenía ventanas o no.

La distribución del espacio es ordenada y proporcional, con las plantas de la bodega alineadas entre sí, mientras que la sección transversal no coincide con la posición de las plantas. Pese a que contamos con esta sección transversal, se echa en falta un alzado que pudiera arrojar luz sobre la posición de las puertas de acceso, pues con las plantas y sección únicamente se intuye el acceso a la bodega por el patio, y al lagar por una puerta lateral. La leyenda habla de una escalera para el granero pero su representación conlleva dos posibilidades: o bien sube del lagar al granero, con lo que faltaría la puerta del lagar; o bien sube del exterior de la bodega al lagar, con lo que debería estar representada en el plano de la bodega. Por otro lado, el espacio para la leyenda se ha planeado previamente al dibujo, con lo que no obliga al escribano a adaptar el tamaño de la letra y su orientación a espacios o recovecos estrechos dejados por un dibujo no planificado. En este caso se representa la escala en varas en vez de en pies navarros, como otros diseños de Poudez.

La simetría que rezuma todo el conjunto del diseño está motivada por una cuestión práctica, cual es la distribución del producto mediante una división entre el cabildo de Roncesvalles y el de Artajona.

[David Ascorbe Muruzábal]

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.
Martínez Alegría, A., *Roncesvalles*, Pamplona, Aramburu, 1965.



Plano del proyecto de bodegas, lagos y graneros de Artajona

FECHA: c. 1800.

AUTOR: Joseph Poudez (1742-c. 1808) y Antonio Rubio.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: flor de lis inscrita en escudo con corona en la parte superior y colmena y las letras «JH&Z» [J HONIG / & / ZOONEN] en la inferior. Dibujo a pluma con tinta negra y acuarela gris, sepia y roja. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 64 x 46,5 cm. Escala gráfica de 25 varas.

INSCRIPCIÓN: *Parte lateral izquierda // Plano del proyecto que se a for-/ mado para construir bodegas, lagos y / graneros en la villa de Artajona para re-/ cojer y depositar los frutos provenientes / de los diesmos pertenecientes al Iltre. / Señor Prior y cavildos de la Real Ca-/ sa de Roncesvalles y de Artajona./ Descripción del plano./ A. Plan de la bodega en donde se pue-/ den colocar treinta cubas./ B. Puesto para colocar los cubos para la / repartición del vino perteneciente al / cavildo de Artajona./ C. Puesto para tener los útiles para el / beneficio del vino y otros./ D. Patio para depositar la brisca./ E. Patio y casa de Adan./ F. Casa y patio de Ganusa./ G. Pozo para el uso de las bodegas y / otros menesteres./ H. Perfil tomado sobre la línea punteada T./ I. Posito para dar color al vino destina-/ do para Roncesvalles./ J. Prensas rinconeras./ L. Lago para Roncesvalles./ M. Puesto à donde se devera echar la / uba para la repartición./ N. Cuarto para tomar cuenta de la parte / que corresponde a Roncesvalles./ O. Posito para dar color al vino destinado / para Artajona./ P. Lago para Artajona./ Q. Las prensas de ambos lagos./ R. Escalera para el granero./ S. Cuarto para tomar cuenta de la parte / que corresponde a los de Artajona./ // Parte inferior central // Antonio Rubio. Jh Poudez.*

LOCALIZACIÓN: Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles, Obras, fajo 5, núm. 8 (Plano 15).

Dibujo de empedrados para las calles y plazas de Viana

Los primeros pavimentos de cantos rodados en España datan del siglo VII antes de Cristo. Son los encontrados en el patio del santuario de la Muela en Cástulo, Jaén, atribuidos al mundo fenicio-tartésico. Durante la Edad Media está bien documentado el empedrado alrededor de edificios importante como palacios, o iglesias que facilitaban el tránsito entre ellos. Desde finales del siglo XV, sabemos que este tipo de pavimento se había extendido por las principales calles y plazas de las ciudades importantes de la península. En Navarra, gracias el Archivo Real y General de Navarra (AGN) conocemos el nombre de empedradores y el empedrado de calles desde mediados del siglo XVI. Por ejemplo, en 1544 Pedro de Oquendo y en 1607 Juan de Echeverria tienen problemas con el ayuntamiento de Pamplona para cobrar el empedrado de la calle Palacio Real y las del barrio de las Carnicerías Viejas respectivamente. Otros nombres de empedradores del siglo XVI son: Bernardo de Aguirre, Domingo de Larramendi, Miguel de Zuloaga, Francisco de Lanzaren o Juan de Aoiz.

A finales del siglo XVIII, la necesidad de sanear y canalizar las aguas pluviales, la aparición de medios de transportes más pesados, la llegada de nuevos técnicas y materiales, la creación de nuevos barrios y el aumento de población, provocaron un gran auge en obras de empedrado y reempedrado en muchas ciudades europeas. En Navarra también ocurre. Lo sabemos por el gran número de procesos que muestran los problemas que muchas villas navarras tuvieron para obtener los permisos del Fiscal. Entre 1758 y 1831 se contabilizan en el AGN más de 70 procesos de este tipo en otras tantas localidades. En este boom de renovación generalizado del pavimento de las calles y plazas navarras podemos encuadrar el proyecto del dibujo que comentamos. En él se muestra la propuesta de empedrado para la plaza de la Fruta de Viana (hoy plaza de los Fueros) y las calles aledañas. En el dibujo se distinguen dos diseños diferentes. El proyecto para las calles está formado por bandas de losas en los extremos exteriores y una zona central de canto rodado partida en dos por un acanalamiento de piedra que dirige el agua de escorrentía. El diseño de la plaza presenta una trama de cuadrados de cantos rodados de aproximadamente 4 x 4 pies navarros de lado.

Hoy en día han desaparecido todo esté empedrado, solo subsiste parcialmente el del atrio de la iglesia de Santa María. Consideramos importante revindicar el pavimento de cantos rodados de nuestros pueblos y ciudades como un elemento más del patrimonio, con valores propios (etnográficos, históricos, artísticos, tecnológicos, etc.) que deben ser protegidos.

El arquitecto que firma el proyecto es Juan Antonio de Pagola Aguirrebarrena, nacido en 1763 en Amézqueta, Guipúzcoa. Estudió arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1789-1795). De esa época se conservan cinco dibujos suyos en la Academia. En 1796 presentó a la Academia otros siete dibujos para obtener el título de académico de mérito, título que no consiguió. Sin embargo, en febrero de 1798 obtuvo el de maestro arquitecto. Casó en Pamplona con Josefa Dionisia de Araiz hacia 1798. Durante 1800 y 1805 dirigió la primera escuela privada de artes de Pamplona subvencionada por la Diputación de Navarra. Escuela que supuso unas de las primeras oleadas de penetración del nuevo estilo neoclasicista en nuestra comunidad. Introducción que tuvo que luchar como dice María Larumbe, contra el gran arraigo del tardobarroco imperante aún en toda Navarra. En 1807 es nombrado arquitecto municipal, compartiendo su labor con Pedro Nolasco Ventura, nombrado el año anterior. El proyecto más importante de Pagola fue la dirección de las obras de remodelación de su parroquia, la iglesia de San Lorenzo de Pamplona, encargado en 1805 y en el que trabajó durante más de una década. Otros proyectos suyos son el cementerio de Pamplona y la reparación de la acequia y presa del molino de Huarte-Araquil (fechados en 1806); la construcción de una presa de regadío en San Adrián (1815); la reconstrucción de un arco del puente de Tudela o una presa para la fábrica de papel del hospital de la Misericordia de Pamplona (1817); el reconocimiento de la iglesia de Allo (1819) y la canalización de aguas para el regadío de Bargota (1824). En el Archivo Real y General de Navarra se conservan varios dibujos de este arquitecto destacando un plano de la ciudad de Pamplona.

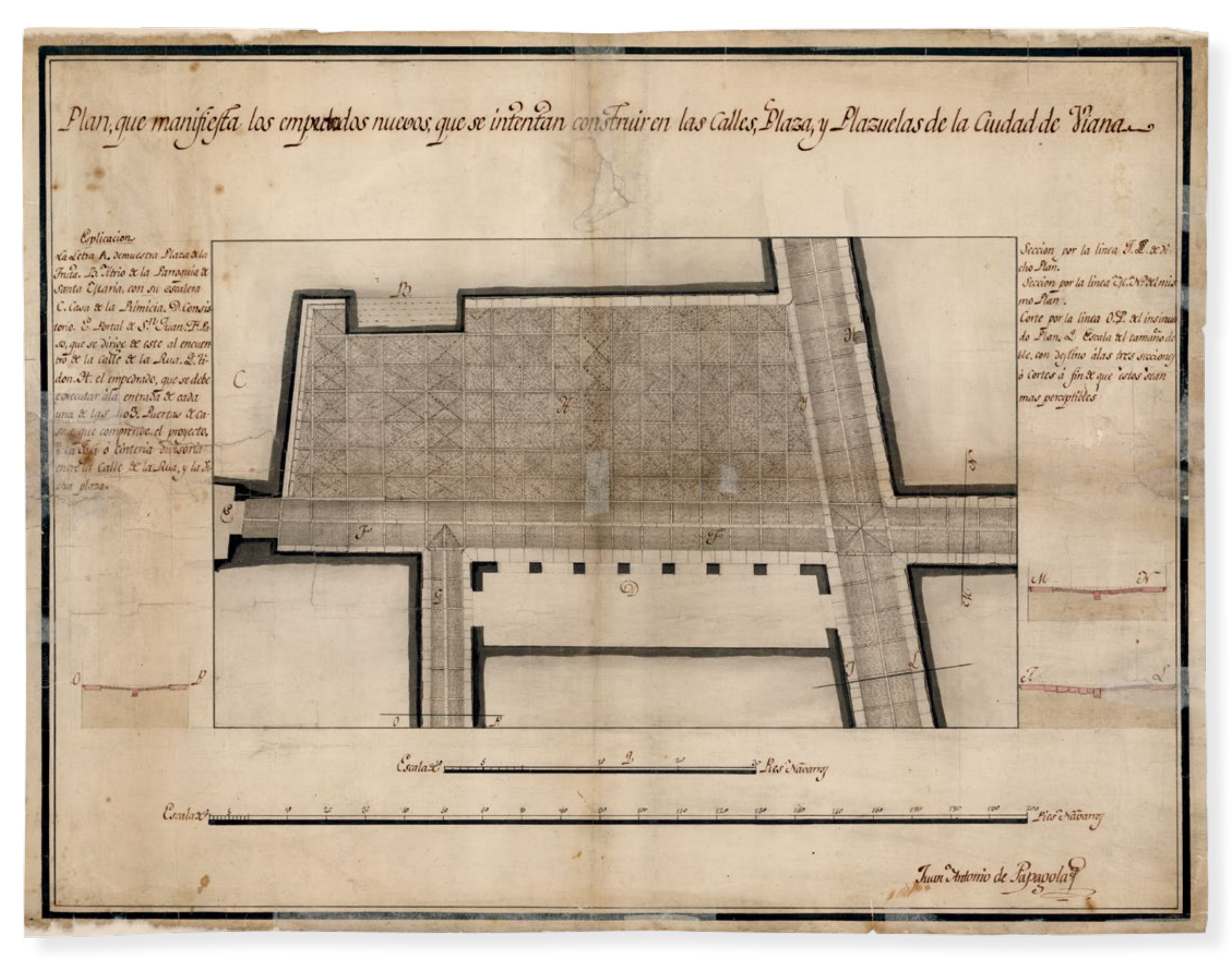
[Jose Ignacio Riezu Boj]

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra,1990.

Martinena Ruiz, J. J., «La reedificación neoclásica de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 163, 1981, pp. 385-478.

Rama Labrador, F., «Historia de los pavimentos urbanos», *Cimbra*, núm. 371, 2006, pp. 38-48.

Torres Márquez, M., Ramírez López, M. L.; Garzón García R. «Pavimento y patrimonio en las ciudades históricas. reflexiones a propósito de una intervención singular en Córdoba (España)», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 66, 2014, pp. 181-206.



Empedrados para las calles y plazas de Viana

FECHA: c. 1800.

AUTOR: Juan Antonio de Pagola (Amézqueta, Guipúzcoa 1763-¿Pamplona? c 1830-40).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado. Filigrana con inscripción «VAN DER LEY» y alegoría de la Fortuna con velo sobre una bola con el anagrama VDL debajo [Fabricante Pieter van der Ley]. Tinta negra y rosa, grafito y aguadas, regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 50 x 66 cm. Dos escalas gráficas de 30 y 200 pies navarros.

INSCRIPCIÓN: *Plan que manifiesta los empedrados nuevos, que se intentan construir en las calles, plaza, y plazuelas de la ciudad de Viana. // Esplicacion / La letra A. demuestra Plaza de la / Fruta. B. Atrio de la Parroquia de / Santa María, con su escalera / C. Casa de la Primícia. D. consis- / torio. E. Portal de S^n Juan. F. Pa- / so, que se dirige de este al encuen- / tro de la calle de la Rua. G. Ti / don. H. el empedrado, que se debe / executar ála entrada de cada / una de las 403 Puertas de ca- / sas que comprende el proyecto. / Y. la Faja ó cintería divisoria / entre la calle de la Rua y la di- / cha plaza. // Seccion por la línea J.L. de di- / cho Plan. / Seccion por la línea «M.»N. del mis- / mo Plan. / Corte por la línea O.P. del insinúa- / do Plan. Q Escala del tamaño do / ble, con destino alas tres secciones / ó Cortes á fin de que éstos sean / mas perceptibles // Escala de Pies Navarros // Juan Antonio de Papagola.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 153.

Proyecto de la ciudadela y del recinto fortificado de Pamplona

Cámara Muñoz, A., *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1998.

Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

Martinena Ruiz, J. J., *La ciudadela de Pamplona: Cinco siglos de una fortaleza inexpugnable*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011.

Muñoz Cosme, A., *El proyecto de arquitectura e ingeniería militar en la Edad Moderna: ciudad y fortificación en la Monarquía Hispánica*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2020.

La ciudadela de Pamplona y su moderno recinto fortificado fue proyectada por Giacomo Palearo Fratín, más conocido como *el Fratín*, en 1571. Su intervención venía a dotar a Pamplona de una auténtica defensa tanto para el enemigo exterior como para el interior, convirtiéndola así en una plaza fuerte de primer orden, que respondía a su valor estratégico al tratarse de «*la llave del reino*».

Su edificación fue lenta y costosa, por lo que existieron varios proyectos posteriores que intentaban solucionar los problemas que iban surgiendo, así como responder a las nuevas necesidades bélicas. Estos modificaban el plano original para la plaza y ciudadela de Pamplona planteado por *el Fratín* en torno a 1571-1586, del cual desconocemos su lugar de conservación. Por esta razón, el valor de la traza aquí presente es incuestionable, puesto que puede considerarse la planta más cercana a la original.

Trazada en 1608 por Francisco Palero Fratín, sobrino de *el Fratín*, quien trabajó en la misma edificación como lo hiciera su padre (Jorge Palearo Fratín), la planta muestra la ciudadela en su estado primigenio con los baluartes interiores de San Antón y de la Victoria y el revellín de Santa Teresa, y el frente de San Nicolás y de la Taconera. Además, presenta la evolución de las obras a finales del siglo XVI y, como indica la leyenda, las reformas necesarias para mejorarla, que serán mencionadas más adelante.

Si bien no aparece el conjunto completo de las modernas murallas, la importancia desde el punto de vista urbano de la ciudad resulta innegable, al dejar patente la manera en que la edificación de la ciudadela modificaría la fisonomía de la ciudad.

Por un lado, la población quedaría ceñida al recinto fortificado nuevo y, por otro, parte del recinto amurallado medieval existente sería conectado con la fortaleza. Para ello era necesaria la desaparición del Castillo Viejo, levantado por Fernando el Católico (1513-1525), quedando enterrado bajo el baluarte de la Reina o de Tejería, y del que se utilizaría la piedra para la fortaleza. Igualmente, se derribarían las murallas viejas de la ciudad, aunque solo parcialmente. Con ellas caerían los bastiones antiguos de San Antón (sobre la antigua Torre Redonda) y San Llorente (San Lorenzo), ambos erigidos en tiempo de Carlos V y representados en esta traza.

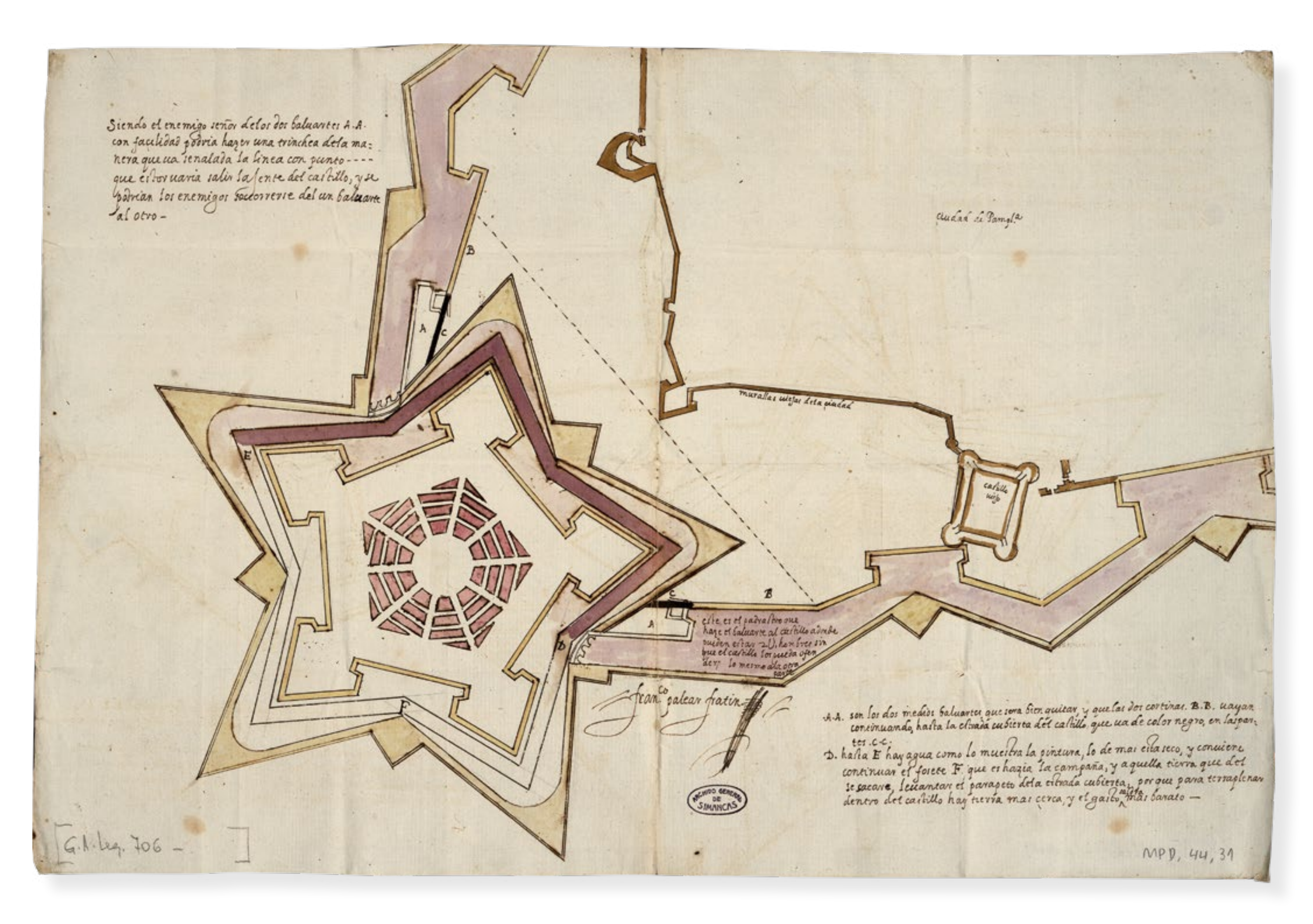
Este plano fue enviado al rey Felipe III acompañado con una carta redactada por Gaspar Ruiz de Cortázar, gobernador de la ciudadela por esas fechas, donde se exponían los problemas a tratar para convertirla en una defensa auténtica para la ciudad.

Como se puede leer en la leyenda del proyecto, Francisco Fratín señalaba la necesidad de derribar dos medios baluartes ya que, si el enemigo se hacía con ellos, sería muy fácil crear una trinchera con la que ayudarse entre ellos de un baluarte a otro. Estos medios baluartes (A.A.) se situaban en los puntos de intersección del foso de la ciudad con el de la ciudadela, «*adonde pueden estar 2.000 hombres, sin que el castillo lo pueda ofender*», por tanto, no suponían una óptima defensa. Así, las cortinas de la muralla continuarían en línea recta hasta conectar con el camino cubierto y explanada situada entre la fortaleza y las casas de la población.

También, el plano apunta que, aproximadamente, en la mitad de la superficie del foso había agua, permaneciendo seco el resto. El ingeniero proponía continuar el fosete de lado que daba a la campaña y aprovechar la tierra que se sacase de este para levantar el parapeto del camino cubierto, «*porque para terraplenar dentro del castillo hay tierra más cerca y el gasto saldrá más barato*».

Como bien demuestra el documento, el recinto fortificado de la ciudad no se encontraba en el estado debidamente esperado para tales fechas, pues, las obras se realizaban de manera paulatina y «*a golpe de presupuesto*». La construcción de la ciudadela acaparaba prácticamente todos los esfuerzos retrasando el resto. Tal y como escribía Francisco Fratín, la muralla de los frentes de San Nicolás y Taconera permanecía aún «*levantada y figurada solo en el terreno, y habiendo tantos años que se hizo se ha ido cayendo y lo está por muchas partes... y pueden salir bueyes y otros animales por no dificultarlo los fosos*». Su finalización llegaría en 1665, veinte años después que la de la ciudadela, en 1645, que fue amoldándose a las exigencias de la evolución de la artillería y tácticas bélicas.

[Esther Elizalde Marquina]



Proyecto de la ciudadela y del recinto fortificado de Pamplona (1608)

FECHA: 1608.

AUTOR: Francesco Palearo Fratín (1562-1637)

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada amarilla y púrpura. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 30,3 x 46 cm.

INSCRIPCIÓN: *Siendo el enemigo señor de los dos baluartes A.A. / con facilidad podría hazer una trinchera de la ma-/nera que va señalada la línea con punto ----- / que estorvaria salir la gente del castillo, y se / podrían los enemigos socorrerse del un baluarte a otro. // ciudad de Pamplª // murallas viejas de la ciudad // castillo viejo // Este es el padrastro que / haze baluarte al castillo adonde / pueden entrar 2.000 hombres sin / que el castillo los pueda ofen- /der; lo mesmo a la otra / parte. // A.A. son los dos medios baluartes que sera bien quitar, y que las dos cortinas. B.B. vayan / continuando, hasta la estrada cubierta del castillo, que va de color negro, las partes. c.c. / D. hasta E hay agua como lo muestra la pintura, lo demas esta seco, y conviene / continuar el fosete .F. que es hazia la campaña, y aquella tierra que del / se sacare, levantar el parapeto de la estrada cubierta, porque para terraplenar / dentro del castillo hay tierra mas cerca, y el gasto saldra mas barato- // Fran[co] palear fratin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General de Simancas, MPD, 44, 031.

Diseños para el acceso a la ciudadela de Pamplona

Diseño para el acceso a la ciudadela de Pamplona
FECHA: 1720.
AUTOR: Ignacio Sala Garrigó (1686-1755).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Grafito, tinta negra, y aguada en gris, carmín y siena. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 50 x 35,6 cm. Escala en 12 toesas castellanas.
INSCRIPCIÓN: *Aprueba S. M. este proyecto para/ la puerta principal que se ha de redi/ ficar en la Ciudadela e Pamplona en/ conformidad de las Reales ordenes/ que se embiarán para su execucion/ Madrid 14 de Mayo 1721/ Castelar // dos toesas.*
LOCALIZACIÓN: Archivo General de Simancas: MPD, 36, 041.

En 1721, unos meses antes de abandonar Barcelona para dirigirse a Málaga, Jorge Próspero de Verboom, director general del Real Cuerpo de Ingenieros al que se hace referencia en el diseño del arsenal de la ciudadela, recibió la orden de evaluar las obras de fortificación que se estaban realizando en Pamplona bajo la dirección del catalán Ignacio Sala Garrigó, ingeniero en jefe tras la salida a Madrid de Alejandro de Rez. Sala había hecho carrera durante la Guerra de Sucesión a las órdenes de Verboom, tras la que se dedicó a fortificar y evaluar diferentes plazas peninsulares, destacando sus trabajos en Barcelona, Sevilla, Cádiz, Badajoz y Ceuta, y de ultramar, examinando las fortificaciones de Puerto Cabello, La Guaira, y la Habana, entre otras muchas. Publicó una traducción actualizada del tratado de fortificaciones de Vauban (1743) y con posterioridad fue destinado a Cartagena de Indias como gobernador y comandante general, para renovar las fortificaciones que había dañado el almirante Vernon en su fallido sitio de la plaza. Estando allí aprovechó para reforzar y trazar las defensas de Portobelo, Chagres y Panamá. Falleció en 1755, ya como director general del Cuerpo de Ingenieros, un año después de haber regresado a España.

Volviendo a la interacción entre ambos ingenieros, el primero se encargó de analizar los informes que Sala le remitía desde Pamplona, que incluyeron diseños para bóvedas a prueba de bomba, la puerta de socorro, el puente viejo y otros edificios de la ciudadela. En uno de ellos, fechado el 30 de octubre de 1720, se detuvo en la puerta principal de la plaza, elemento emblemático de la misma, pues suponía la representación y la afirmación del poder Real. Se disculpaba, pues no adjuntaba traza por no haber podido copiarla, aunque sí que describía que se construiría en orden toscano y que iría presidida por las armas reales, que sustituirían al impreciso escudo de tiempos de Felipe IV que entonces –y hoy en día– allí se emplazaba. De todos modos, el susodicho diseño, a juzgar por la correspondencia, ya se hallaba en manos de Verboom y del secretario de Estado y del Despacho de Guerra y Marina, Miguel Fernández Durán –a la sazón, marqués de Tolosa–, para finales de noviembre de ese mismo año.

El esquema general de la puerta recuerda al de la ciudadela de Barcelona diseñado por Verboom unos años antes, pero con unas formas más depuradas, alejadas de la severidad del orden clásico y con reminiscencias al clasicismo francés del siglo XVII. Para ello, aparte de eliminar el friso de metopas y triglifos, incorporó el almohadillado en las pilastras y sustituyó el tradicional frontón por un arco triunfal rebajado, coronado por un triunfo militar, escoltado por sendos leones que se han identificado con el llamado *leo belgicus*. Bajo el arco, y sobre el acceso principal, las armas de Felipe V campeaban sobre un fondo con arreos militares.

A pesar de agradar totalmente al ingeniero flamenco, este enfrentó la propuesta de Sala sobre un mismo diseño con otra alternativa, «sencilla» y más actualizada –y probablemente más económica– sin referencias a la antigüedad clásica, en la que las pilastras se erigían en meros marcos para triunfos militares inspirados en las ilustraciones del *Extraordinario Libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio (1551), que se encontraba en su biblioteca personal. En el remate, el triunfo y los leones se sustituyeron por bombas en ignición, en referencia al carácter castrense de la fortaleza. La traza con las dos versiones, que también incluía un perfil de la puerta, fue remitida por Verboom el 8 de marzo de 1721 a Baltasar Patiño y Rosales, marqués de Castelar, que había sustituido al susodicho Fernández Durán en la secretaría de guerra, tras un escándalo relacionado con el abastecimiento de las tropas que rompieron el asedio de Ceuta. Quizás este hecho dilatase ligeramente el proceso de elección.

Sea como fuere, el diseño clasicista y leonado de Sala fue finalmente el elegido en nombre del rey por el mencionado Castelar el 14 de mayo de 1721, disponiéndose que se enviarían las órdenes preceptivas para su realización. Lastimosamente, los problemas económicos que acuciaban a las arcas estatales desde el final de la Guerra de la Cuádruple Alianza (1717-1720), hicieron imposible su realización, al no considerarse un elemento prioritario de la plaza. El proyecto quedó paralizado hasta 1767, cuando Francisco Llovet planteó una solución mucho más sencilla, que reaprovechó la primigenia heráldica de la puerta y que hoy en día, con pocas variaciones, se conserva.

[Eduardo Morales Solchaga]

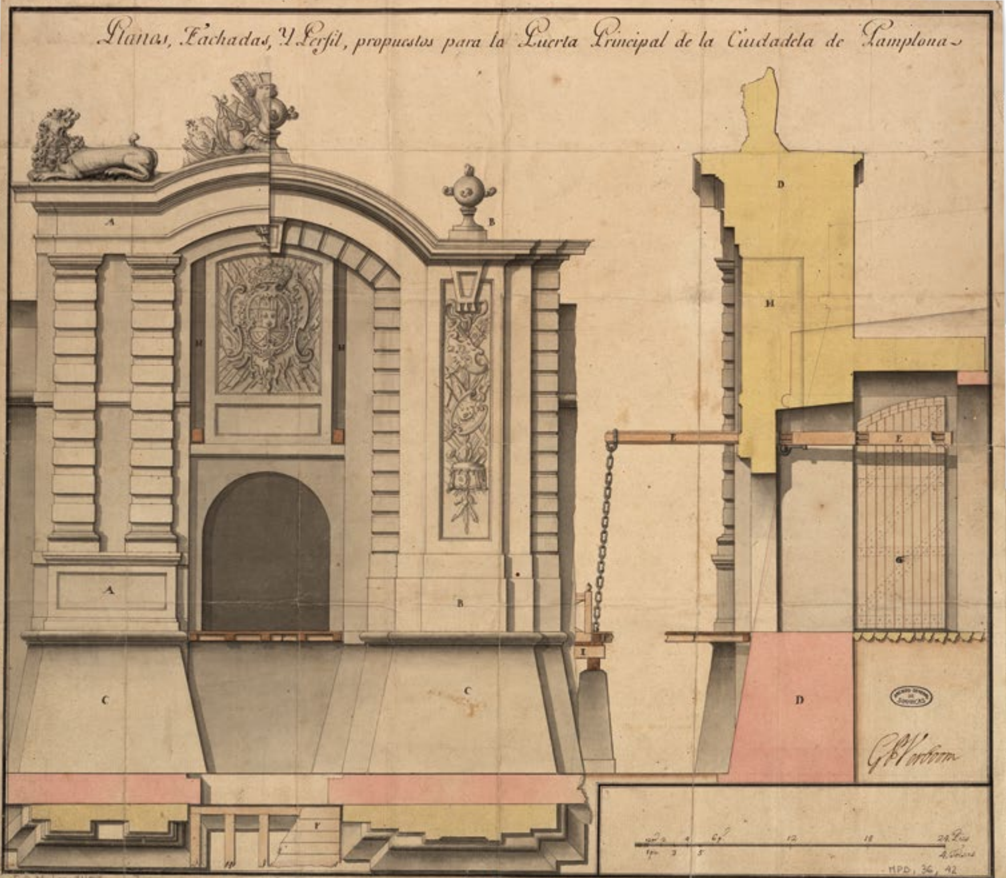
Archivo General de Simancas. Secretaría de Guerra, legs. 03458.

Cruz Freire, P., «El ingeniero militar Ignacio Sala, gobernador y comandante general de Cartagena de Indias. Noticias de su pase a indias y de su labor en las defensas de la ciudad», *Laboratorio de Arte*, núm. 25, 2013, pp. 469-481.

Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, pp. 376; 392-393.

Muñoz Corbalán, J. M., *Jorge Próspero de Verboom, ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2015, pp. 174-177.





Diseño para el acceso a la ciudadela de Pamplona

FECHA: 1721.

AUTOR: Jorge Próspero de Verboom (1665-1744).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Grafito, tinta negra, y aguada en gris, amarillo y carmín. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 47,2 x 53,8 cm. Escala en 24 pies y 4 toesas castellanas.

INSCRIPCIÓN: *Planos, Fachadas, y Perfil, propuestos para la Puerta Principal de la Ciudadela de Pamplona// Explicacion/ A. Puerta con Pilastras encaneladas y Basa de la/ Orden Toscana que se propone preferir a la otra/ B. Puerta Senzilla tambien con Pilastras/ Basa Jeneral de las Puertas que debe juntarse con la/ antigua muralla desde el fondo de el fosso asta el/ unioral para mantenerla y evitar que no lleve en falso/ afin que tenga la Salida que necessita y que el Gruesso/ de el cuerpo de la Puerta no entre en el Pie de el Escarpe/ D. Perfil que pasa por el medio y representa La Puerta/ con las Pilastras Toscanas/ E. Flechas de el Puente Levadizo/ F. Puente Levadizo/ G. Puerta que se sierra depues de levantado el Puente/ H. Aberturas donde se encaxan las flechas/ I. Porcion de el Puente Estable // J.P. Verboom.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General de Simancas: MPD, 36, 042.

Proyecto de reforma interior de la ciudadela de Pamplona

Las fortificaciones militares fueron un elemento esencial de la geopolítica durante toda la Modernidad, destacando sobremanera las construcciones bastionadas –como la ciudadela– que funcionaron hasta entrado el siglo XIX, cuando se mostraron ineficaces ante la incorporación de obuses y morteros. Hasta entonces, y durante tres siglos, el sistema abaluartado pudo actualizarse para hacer frente a las nuevas técnicas de la poliorcética, merced al papel jugado por los ingenieros militares, que con una excelente formación teórico-práctica convirtieron a los recintos fortificados en entes vivos y cambiantes.

Para el caso de la ciudadela de Pamplona, basta consultar la rigurosa monografía de Víctor Echarri para comprobar la relevancia que tuvieron los ingenieros militares, extranjeros y nacionales, desde su concepción por el Fratín en 1571 hasta el segundo tercio del diecinueve, con el último proyecto del teniente coronel Ángel Rodríguez Arroquia. De todos modos, resulta especialmente interesante el siglo XVIII, sobre todo a partir de la fundación del Real Cuerpo de Ingenieros del Ejército por el marqués de Verboom, cuyo proyecto en Pamplona marcó las líneas generales que se siguieron en la segunda mitad de dicha centuria, en la que sobresalieron Juan Martín Zermeño y Antonio Hurtado.

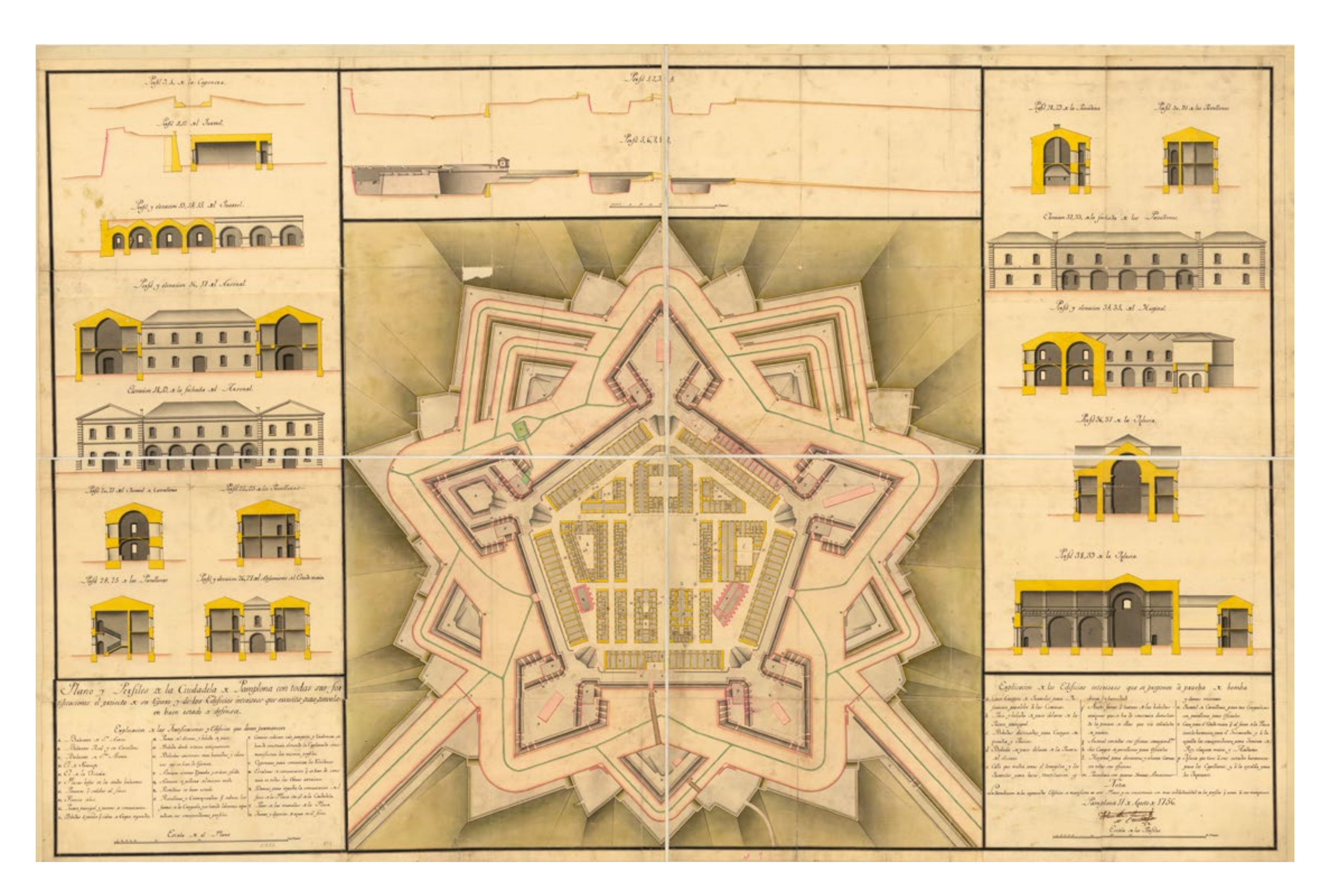
En el Archivo General Militar de Madrid se conserva un plano de la ciudadela del primero, uno de los más afamados ingenieros militares españoles de la época, que proyecto tanto defensas peninsulares (Barcelona, Cartagena y Figueras, entre otras muchas), como coloniales (Melilla, Manila, Santiago de Cuba, Río de la Plata), adentrándose también en el urbanismo, delineando el barrio de la Barceloneta tras la construcción del castillo de Montjuic. En 1756, a solicitud de Sebastián de Eslava, ministro de guerra de Fernando VI, realizó un informe de las fortificaciones de Pamplona, en el que se mostraba su preocupación por el estado de la ciudadela, y propuso una reorganización integral del interior de la misma en torno a un inmenso patio de armas de estructura cuadrangular, que solo contemplaba la conservación de los almacenes de pólvora y víveres –actualmente polvorín y pabellón de mixtos, respectivamente– que en el proyecto aparecen coloreados en carmín. Especialmente crítico se mostraba con el arsenal de Verboom, y abogaba por su demolición y reaprovechamiento posterior.

Planteaba la creación de un nuevo conjunto de edificaciones «a prueba de bombas» con amplios pabellones en torno a una gran plaza de armas, en los que la tropa pudiera descansar decentemente y un hospital capaz de dispensar la atención necesaria a los heridos, además de cobertizos para la caballería y estancias para los trabajadores. Al margen de la tropa, y en un frente de la plaza, planteó las habitaciones para los oficiales de artillería y sus asistentes, junto a un arsenal de nueva construcción. Justo en el lado opuesto, situó la calle principal en la que dispuso la iglesia y la casa del Estado Mayor. Todo ello queda marcado claramente en amarillo en el plano, que incorpora también los perfiles de todas estas edificaciones, que tienen un carácter más práctico que ornamental justificándolo en el papel esencial de la ciudadela como eje del conjunto fortificado: «*En los edificios propuestos, he guardado la mira de que su coste sea el menor, omitiendo superficialidades sin que les falte lo necesario, y evitando adornos ejecutados todos, bien podría asegurarse que sería de las ciudadelas más bien dispuestas que pueda haber, no teniendo como no tiene defecto alguno su fortificación*».

Solo dos meses después, en octubre de 1756, el ingeniero militar Jerónimo Amici, emitió un diagnóstico similar de la plaza, a solicitud del conde de Aranda, por entonces todavía director del Real Cuerpo de Artillería e Ingenieros. A su parecer, en caso de ser sitiada la ciudadela «*seria forzoso abandonarla antes de tiempo, por no exponer su guarnición a un continuo furor del fuego enemigo y a las fatalidades que precisamente ocasionarían las bombas, no habiendo paraje seguro para guardarse de sus ruinas. Y así, con solas las circunstancias de su buena construcción y ventajosa situación se consigue poco, mientras al mismo tiempo faltan las viviendas, almacenes, hospital, hornos, tahonas, cisternas, y, en fin, todo lo que es conducente al descanso y alivio de la tropa y custodia de pertrechos y municiones de boca y de guerra e iglesia*». De todos modos, ni uno ni otro fueron escuchados, y el proyecto nunca se desarrolló, manteniendo la ciudadela su vulnerabilidades y primitiva estructura radial. Otras propuestas similares, como la de Antonio Hurtado (1796-1797), que planteaba una curiosa disposición concéntrica de los edificios, tampoco llegaron a realizarse.

[Eduardo Morales Solchaga]

Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.
Idoate Iragui, F., «Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra», Príncipe de Viana, núms. 54 y 55, 1954, pp. 57-154.
Martinena Ruiz, J.J., *Cartografía navarra en los Archivos Militares de Madrid*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 60.



Proyecto de reforma interior de la ciudadela de Pamplona

FECHA: 1756.

AUTOR: Juan Martín Zermeño (1700-1773).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel montado sobre tela. Tinta negra y roja, y aguada en gris, carmín y siena. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 113,6 x 175,2 cm. Escala gráfica de 38 varas castellanas.

INSCRIPCIÓN: *Perfil de la Caponera // Perfil 11,12 del Quartel // Perfil y elevación 13, 14, 15 del Quartel// Perfil y elevación 16, 17 del Arsenal // Elevacion 18, 19 de la fachada del Arsenal. // Perfil 20, 21 del Quartel de Cavalleria / Perfil 22, 23 de los Pavellones //Perfil 24,25 de los Pavellones / Perfil y elevación 26, 27 del Alojamiento del Estado maior // Plano y Perfiles de la Ciudadela de Pamplona con todas sus for/ tificaciones el proiecto de su reparo y de los Edificios interiores que necesita para ponerla/ en buen estado de defensa / Explicación de las Fortificaciones y Edificios que deven permanecer/ A. Baluarte de Sn. Anton./ B. Baluarte Real y su Cavallero./ C. Baluarte de Sta. María./ D. El de Santiago./ E. El de la Victoria./ F. Plazas bajas en los citados baluartes./ G. Poternas, õ salidas del fosso./ H. Flancos altos/ K. Puera principal, y puertas de comunicacion./ L. Bobedas ã prueba q. sirven de Cuerpos de guardia./ M. Puerta del Socorro y bóveda de paso./ N. Bobeda donde estava antiguamente./ O. Bobedas existentes mui humedas y obscu/ ras que se han de reparar./ P. Almacen de viveres ã prueba y en buen estado./ Q. Almacen de polbora del mismo modo./ R. Revellines en buen estado./ Revellines y Contraguardias q. cubren los/ frentes dela Campaña y se han de lebantar según indican sus correspondientes perfiles./ T. Camino cubierto cuio parapeto y traversas se/ han de construir, elevando la Explanada como/ manifiestan los mismos perfiles./ V. Caponeras para comunicar los revellines. /W. Escaleras de comunicación q. se han de cons/ truir en todas las Obras exteriores./ X. Damas para impedir la comunicacion del/ fosso de la Plaza con el de la Ciudadela./ Y. Parte de las murallas de la Plaza./ Z. Fuente y deposito de agua en el fosso// Escala de el plano 200 varas // Pervil 28, 29 de la Panaderia / Perfil 30, 331 de los Pavellones // Eelvacion 32, 33 de la fachada de los Pavellones. // Perfil y elevación 34, 35 del Hospital // Perfil 36, 37 de la Yglesia // Perfil 38, 39 de la Yglesia. // Explicación de los Edificios interiores que se proponen ã prueba de bomba./ a. Cinco Cuerpos de Quarteles para In/ fanteria paralelos ã las Cortinas./ b. Patio y bóveda de paso delante de la/ Puerta principal./ c. Bobedas destinadas para Cuerpos de guardia y Prision./ Bóveda de paso delante de la Puerta/ del Socorro./ e. Calle que media entre el terraplen y los/ Quarteles para luces, ventilación y/ ebitar la humedad./ f. Nuevo frente, õ textero de las bobedas/ antiguas que se ha de construir demolien/ do la porcion de ellas que và señalada de puntos./ g. Arsenal con todas sus oficinas correspondtes./ h. Seis Cuerpos de pavellones para Oficiales./ l. Hospital para doscientas y ochenta Camas,/ con todas sus oficinas./ m. Panadería con quatro Hornos, Almacenes/ y demas necesxario./ n. Quartel de Cavallería para tres Compañías/ con pavellones para Oficiales./ o. Casa para el Estado maior q. al frente de la Plaza/ tiene la habitación para el Governador, y ã la/ espalda las correspondientes para Teniente de/ Rey, Sargento maior, y Aiudantes./ p. Iglesia que tiene ã sus costados havitacion/ para los Capellanes, y ã la espalda para los Infenieros./ Nota/ La distribución de los expresados Edificios se manifiesta en este Pllano, y su consistencia con mas indibidualidad en los perfiles q. están ã sus margenes./ Pamplona 17 de Agosto de 1756. /Juan Martin Zermeño.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Cartográfico de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército: Ar.F-T.3-C.2-413.

Dibujo para el arsenal y cuerpo de guardia de la ciudadela

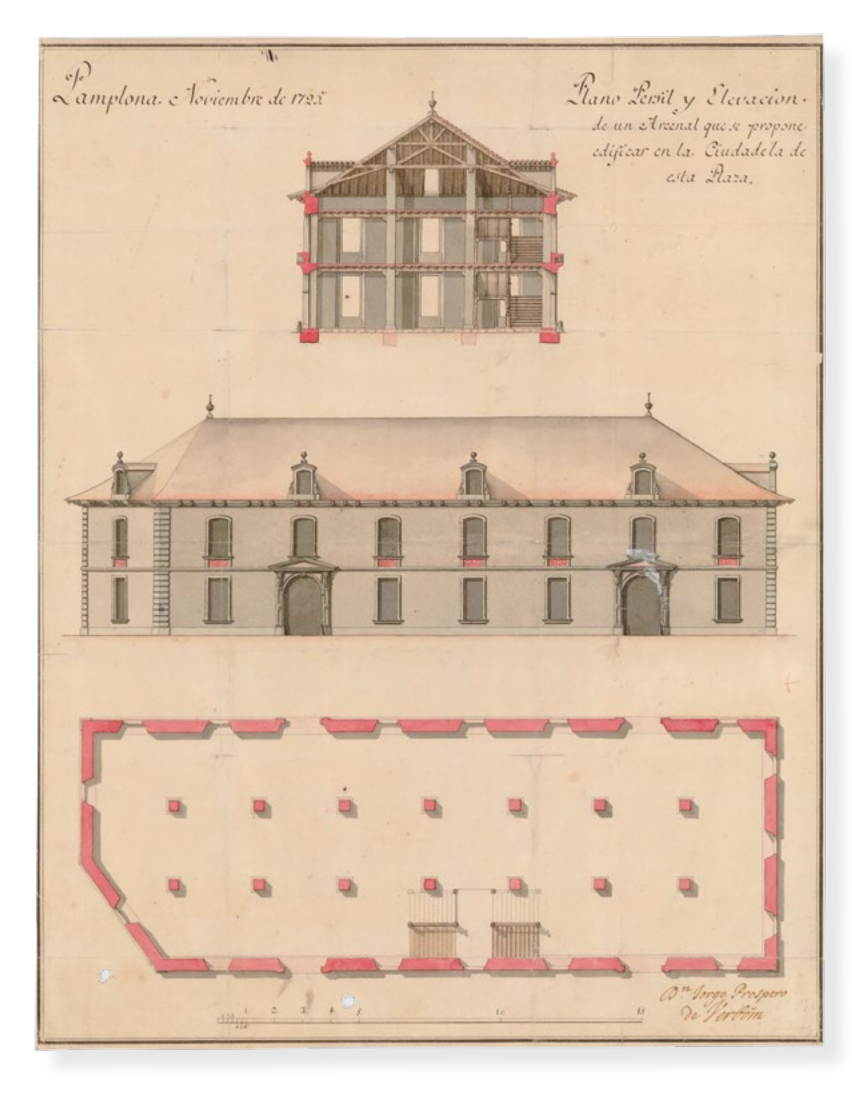
Tras la cesión de la ciudadela al ayuntamiento de Pamplona en 1966, solo unos pocos edificios de aquella «ciudad en miniatura» se conservaron siguiendo los criterios histórico-artísticos apuntados en diferentes informes, que incluso planteaban los futuros usos culturales de estos. De todo el conjunto merecieron atención el polvorín, el almacén de mixtos, el horno a prueba de bombas, la sala de armas y el cuerpo de guardia; el resto de las construcciones, fundamentalmente pabellones, que adolecían de problemas estéticos y estructurales, fueron derribadas en 1969 con objeto de crear la amplia zona ajardinada que hoy en día domina la fortaleza. Especial interés suscitan dos trazas conservadas en el Archivo Histórico Militar atenientes a dos de ellos: el arsenal o sala de armas y el cuerpo de guardia.

El primero fue diseñado por Jorge Próspero de Verboom, celebérrimo ingeniero militar español de origen flamenco y fundador del Real Cuerpo de Ingenieros del Ejército. Destacó especialmente durante la Guerra de Sucesión, y tras ella se dedicó a supervisar la fortificación de variopintas plazas españolas, concediéndosele el título de marqués en 1727. Solo dos años antes había llegado a Pamplona para reconocer las fortificaciones militares y verificar el ambicioso proyecto de modernización de Alejandro de Retz. Siguiendo las enseñanzas de Vauban y Fernández de Medrano, introdujo diversas modificaciones basadas en la racionalización y optimización de los recursos, militares, humanos y económicos.

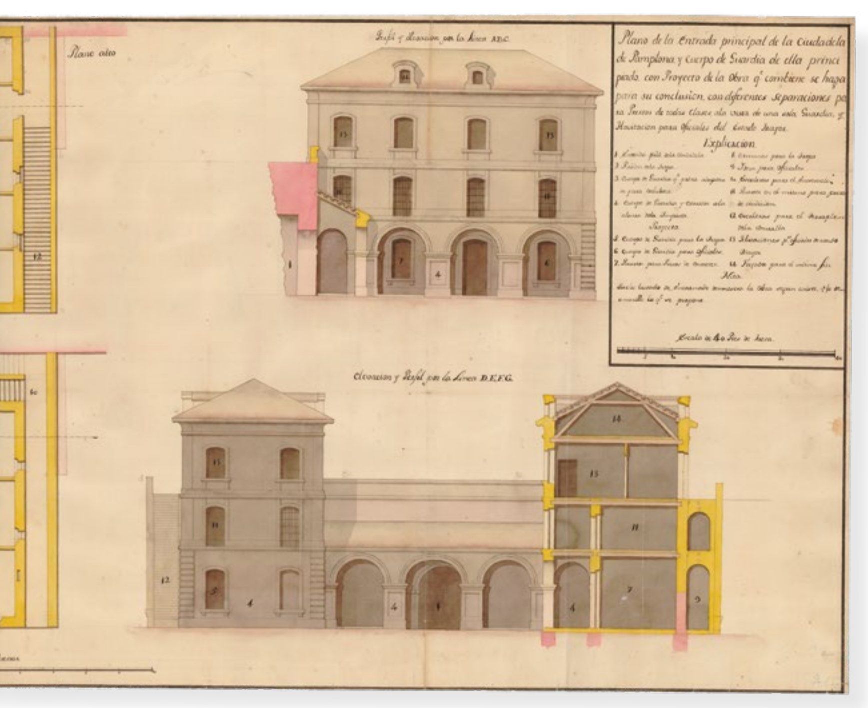
Nada más llegar, en noviembre de 1725, proyectó un plano con planta, alzado y sección para un arsenal o sala de armas, con una propuesta casi idéntica a la que hoy se preserva, con la salvedad de que un chaflán en una de las fachadas no llegó a realizarse. Su construcción se dilató durante más de 25 años, y desde un principio contó con un problema de base: no se construyó a prueba de bombas, sino que su cubierta se sustentaba mediante cerchas de madera. Por ello, en ninguna de las memorias e informes redactados con posterioridad mereció una especial atención, al contrario que otras edificaciones mejor planteadas, como por ejemplo el polvorín y el almacén de mixtos. Es más, en el informe emitido tres décadas después por el también ingeniero militar Juan Martínez Zermeño, se aconsejaba su demolición. Otra memoria de 1784, remitida por Antonio de Zara da cuenta de su estructuración «*es un edificio nuevo pero sencillo. Tiene dos pisos y el zaquizamí. Su altura excede mucho a la del parapeto. En el piso bajo tienen las cureñas y efectos pesados; en el principal hay estantes o armeros para colocar más de cinco mil fusiles; en el zaquizamí acomodan los efectos ligeros*».

El otro diseño conservado está relacionado con el cuerpo de guardia de la puerta principal de la plaza que, tras sufrir sustanciosas modificaciones desde su creación, en torno a 1608, adoptó la configuración en dos alas que actualmente conserva en 1689. El proyecto fue paralizado por el citado Zermeño, y retomado diez años después por Francisco Llovet, otro de los ingenieros militares españoles que brillaron durante el siglo XVIII, formado con el hijo del susodicho Verboom, Isidro. Supervisó el mantenimiento de diversos puertos y fortificaciones peninsulares, y se adentró incluso en el campo del urbanismo, con interesantes actuaciones en Ferrol y Santander. Dicha ampliación nunca llegó a realizarse en su totalidad, probablemente por cuestiones económicas, que no

Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.
Elizalde Marquina, E., *Pamplona, plaza fuerte* (1808-1973), Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2012, pp. 289-230.
Idoate Iragui, F., «Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra», Príncipe de Viana, núms. 54 y 55, 1954, pp. 57-154.
Martinena Ruiz, J. J., *Cartografía navarra en los Archivos Militares de Madrid*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, pp. 228 y 253.



Proyecto para el arsenal de la ciudadela
FECHA: 1725.
AUTOR: Jorge Próspero de Verboom (1655-1744).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel montado sobre tela. Tinta negra y aguada en gris, carmín y siena. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 50,9 x 39,7 cm. Escala indeterminada.
INSCRIPCIÓN: *Pamplona Noviembre de 1725. // Plano, perfil y elevación/ de un Arcenal que se propone/ edificar en la Ciudadela de /esta Plaza. // D.ⁿ Jorge Próspero de Verbõm.*
LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid, Planos: NA-19/19.



Proyecto de ampliación del cuerpo de guardia de la ciudadela
FECHA: 1797.
AUTOR: Francisco Llovet (1705-1785).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel montado sobre tela. Grafito y tinta negra, y aguada en amarillo, carmín y gris. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 50,9 x 39,7 cm. Escala gráfica de 40 pies de toesas.
INSCRIPCIÓN: *Plano de la entrada principal de la Ciudadela/ de Pamplona y Cuerpo de Guardia de ella princi/ piado, con Proyecto de la Obra qe combiene se haga/ para su conclusion, con diferentes separaciones pa/ra pressos de todas clases, a la vista de una sola Guardia y/ Havitacion para oficiales del estado Mayor/ Explicación/ 1. Entrada pral de la Ciudadela/ 2. Prisión dela tropa/ 3. Cuerpo de Guardia qe. podra adaptar/ se para calabozo/ 4. Cuerpo de Guardia y corredor ala/altura de la Imposta/ Proyecto/ 5. Cuerpo de Guardia para la tropa./ 6. Cuerpo de Guardia para oficiales. /7. Quartos para Presos de carácter/ 8. Comunes para la tropa/ 9. Idem para oficiales/10. Escaleras para el entresuelo/ 11. Quartos en el mismo para presos de condición/ 12. Escaleras para el terraplén de la muralla/ 13. Abitaciones pra. Oficiales de estado/ Mayor/ 14. Fajardos para el mismo fin. / Nota./ Quelo lavado de encarnado demuestra la obra segun existe, y lo de amarillo la qe. Se propone/ Escala de 40 Pies de Tuesa // Plano alto // Perfil y elevación por la línea A.B.C. // Plano del entresuelo // Elevacion y Perfil de la línea D.E.F.G. // Pamplona 29 de julio de 1767. / D.ⁿ Fran^co Llobet.*
LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid, Planos: NA-19/16.

afectaron a la fachada principal que daba a la ciudad, también reestructurada por el ingeniero catalán.

El plano, rubricado a finales de julio de 1767, utiliza aguadas de diferentes tonalidades para mostrar las partes que ya estaban construidas (carmín) y las que se proponía incorporar (amarillo). Da cuenta de que el cuerpo de guardia ya estaba más o menos en su estado actual, contemplándose un proyecto de ampliación de cada una de las referidas alas, incluyendo un entresuelo para presos «de condición» y un piso superior para oficiales del Estado Mayor. Estas funciones tenían su eco estilísticamente, ya que, sobre el piso bajo, articulado en un porche con tres arcos de medio punto, iba un primer piso con ventanas enrejadas de arco escarzano; un segundo piso, con ventanas similares, aunque sin enrejar; y un tercer piso abuhardillado con claraboyas.

El espacio dejado por el retén, que abandonaría una de las primigenias estancias que se encontraban en el túnel de acceso a la ciudadela, se utilizaría como calabozo, aunque la tropa custodiaría de cerca a los presos «de carácter». De todos modos, según el referido memorial de Zara (1784), se conoce que los espacios de la entrada estaban ya inutilizados, por culpa de las filtraciones.

[Eduardo Morales Solchaga]

Proyecto de reforma del cuartel de San Martín

Proyecto de reforma del cuartel de San Martín

FECHA: 1787.

AUTOR: Alejandro des Angles († 1787).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel sobre tela. Tinta negra y aguada en carmín y amarillo. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 32 x 86 cm. Escala de 12 varas castellanas.

INSCRIPCIÓN: *Plano del Quartel nombrado Sn. Martin/ con el Proyecto de aumento para que sea/ capaz de contener un Regimiento de/ Ynfantería/ Explicación/ A. cocinas/ B. Caballería donde se hallan los caballos del/ Regimiento de Dragones de Numancia/ C. Quadra que ocupa la tropa de dragones/ D. Puerta principal/ E. escaleras/ F. Prisiones/ G. Cuerpo de Guardia/ H. Patios/ I. Pórtico condenado/ K. Comunas/Pamplona 4 de enero de 1787./ Alex^{dro} des Angles/ El cuidado de este Cuartel se halla en el legajo de/ memorias firmado el mismo y en igl. fcha.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid, Planos: NA-6/4.

En no pocas ocasiones las trazas, dibujos o planos se erigen en testimonios valiosísimos de edificaciones y empresas que lamentablemente sucumbieron a los estragos del tiempo. Tal es el caso de dos conjuntos documentales referentes al cuartel de San Martín de Pamplona, preservados en el Archivo General Militar de Madrid. Con ellos, y otros datos extraídos de diversas fuentes complementarias, puede reconstruirse con cierta fidelidad la historia del edificio, acuartelamiento de mayor entidad intramuros.

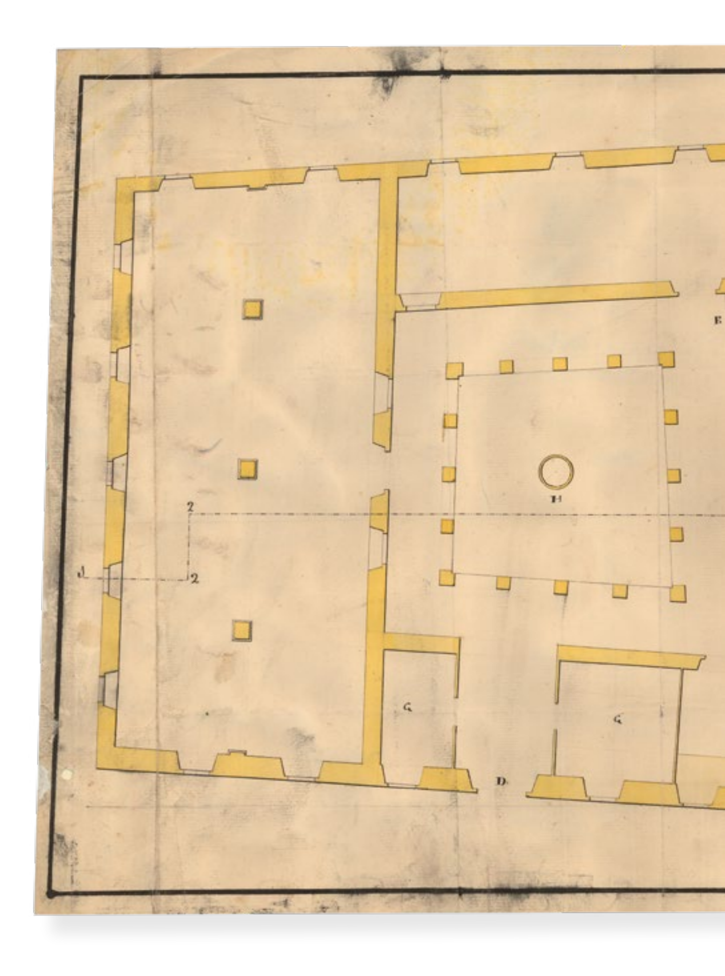
Al final del actual Paseo de Sarasate (números 26 al 32), y haciendo esquina con la calle Ciudadela, en el siglo XVII se alzaba un palacio barroco, propiedad de un caballero llamado don José de Zabalza. A su muerte, uno de sus descendientes lo cedió provisionalmente a los Carmelitas Descalzos en 1638, mientras se finalizaba el cenobio de la calle a la que hoy en día dan nombre, lugar al que se desplazaron dos años después. Una vez desocupado, el edificio acogió durante aproximadamente un siglo a los religiosos de San Juan de Dios, pasando con posterioridad a patrimonio real y cambiando totalmente de función bajo el gobierno del virrey conde de Gages, convirtiéndose de ese modo en acuartelamiento. Para ello se siguió el plan del ingeniero director militar romano Jerónimo Amici 1733, que se encontraba supervisando las obras de conservación y reparación de la ciudadela. La reforma supuso la ampliación del primigenio palacio, aunque sin uniformarlo estilísticamente con la parte original.

De todos modos, y según un informe de las defensas de la plaza solicitado por el conde de Aranda en 1756, el cuartel de San Martín no reunía ni las condiciones de espacio, pues era muy reducido y solo podía albergar a un batallón y medio, ni de habitabilidad necesarias, por su mala repartición y escasa ventilación. Tan solo un año después se advertía del riesgo de ruina de algunas de sus estancias, en las que se hacinaban dos compañías de granaderos y cincuenta caballeros.

Ante ello Andrés de Rodolphe, coronel e ingeniero probablemente emparentado con el laureado ingeniero flamenco Sebastián de Rodolphe, presentó ese mismo año un proyecto de reforma integral del edificio, contando con el visto bueno del susodicho Amici. Los planos, entre los que destaca el denominado «*perfil que pasa por la línea 1 y 2*», presentan un gran patio común de entrada que da paso al propio cuartel, articulado en torno al atrio central del antiguo palacio, presidido por un pozo o cisterna.

Otro informe de 1784 certifica que se encontraba vacío y da cuenta de las obras de adecuación realizadas por Rodolphe, cuestionando en parte la distribución interior, la humedad de algunas de las estancias y el comportamiento de los soldados, que regularmente inutilizaban el pozo anteriormente citado. De todos modos, concluía que «*El edificio esta bueno, y en caso de venir tropa, solo habrá que componer algunas puertas y ventanas por el daño recibido de haberlas dejado abiertas. Los hogares de las cocinas se compusieron bien, luego que salió la última tropa que lo ocupaba. Sin ocupar mayor terreno, puede aumentarse este cuartel para contener un batallón de Infantería*».

Tres años después Alejandro des Angles, coronel e ingeniero jefe con una amplia trayectoria, que

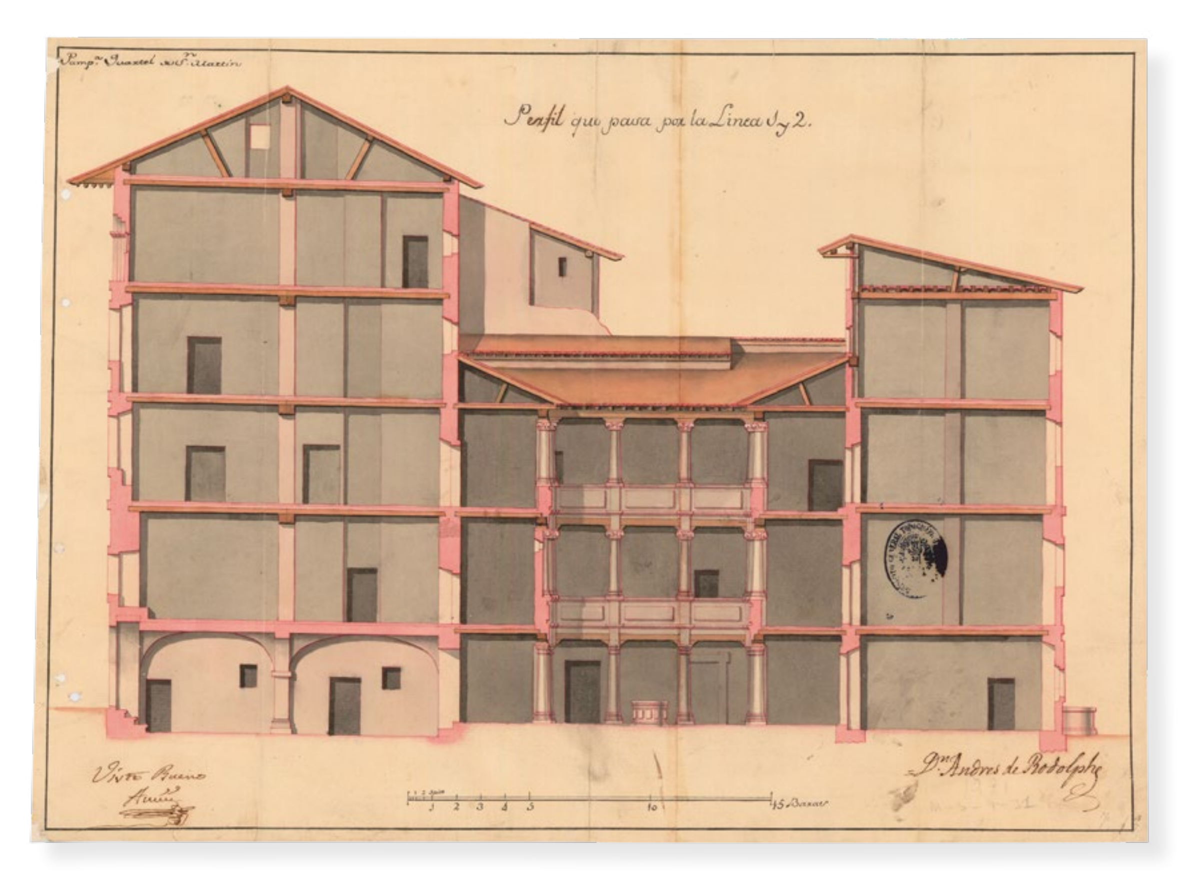


incluyó la participación en la celebérrima segunda expedición de Pedro Cevallos, presentó un nuevo proyecto de ampliación del cuartel para acoger a tres batallones y cuatrocientos caballeros, habilitando un almacén de madera para estos últimos. Finalmente, el proyecto, del que se incorpora una imagen de la planta del cuartel, que prácticamente doblaba la superficie utilizable, quedaría restringido solo al almacén destinado al cuartel de caba-

Arazuri Díez, J.J., *Pamplona Antaño*, Pamplona, Gráficas Castuera, 1967, pp. 119-120.

Idoate Iragui, F., «Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra», *Príncipe de Viana*, núms. 54 y 55, 1954, pp. 57-154.

Martinena Ruiz, J. J., «Documentos referentes a las fortificaciones de Pamplona en el Servicio Histórico Militar de Madrid (1521-1814)», *Príncipe de Viana*, núms. 144 y 145, 1976, pp. 443-506.



Proyecto de reforma del cuartel de San Martín

FECHA: 1757.

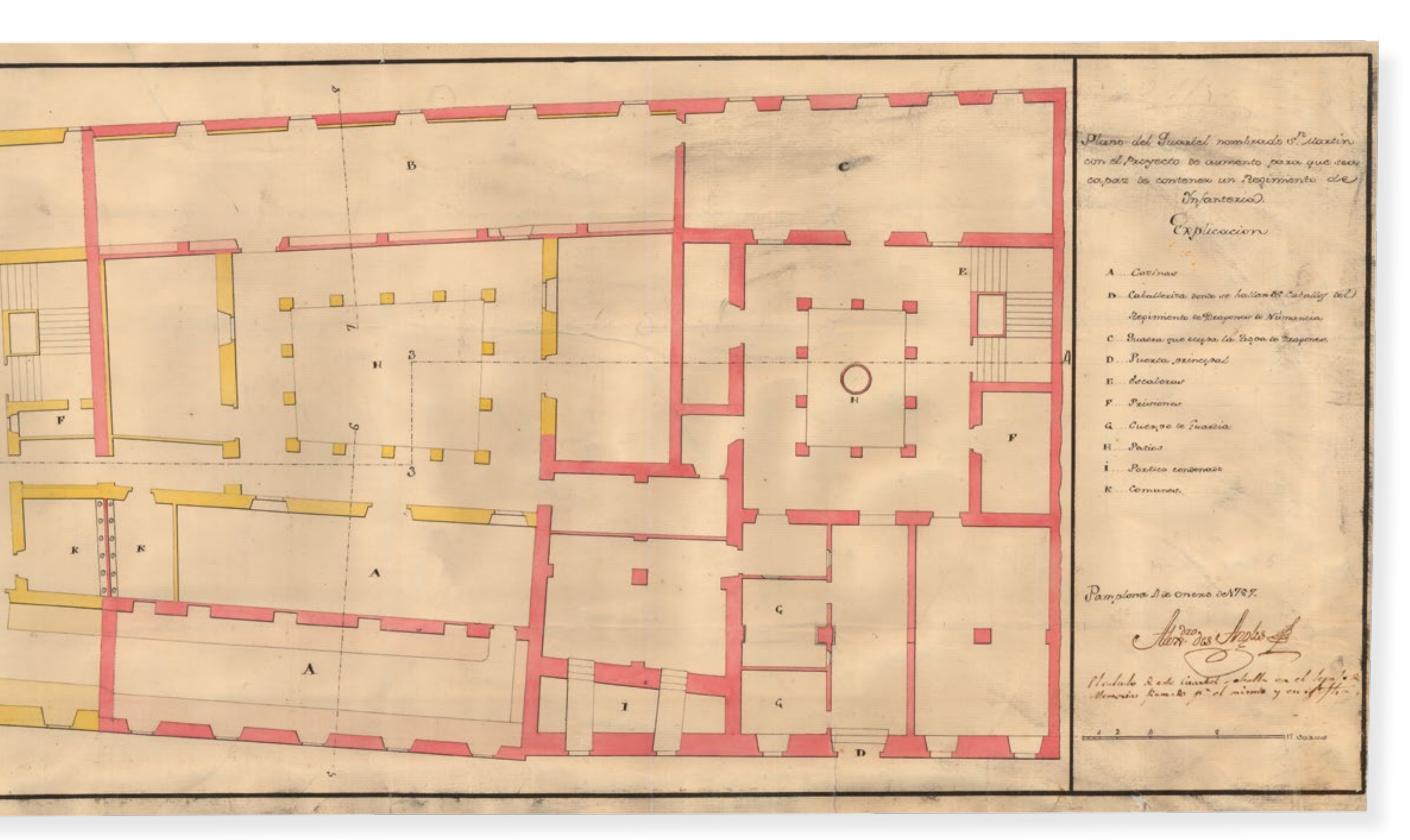
AUTOR: Andrés de Rodolphe († 1771).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra y carmín, aguada en gris y carmín. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 36,4 x 50,6 cm. Escala gráfica de varas castellanas.

INSCRIPCIÓN: *Pampª Quartel de Sn. Martin// Perfil que pasa por la Linea 1 y 2. // Visto Bueno Amici. // D.ⁿ Andres de Rodolphe.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid, Planos: NA-8/16.



llería, tanto por el importe de las obras, como por la dificultad de añadir un nuevo ala al edificio preexistente sin que afectase estéticamente al paseo público, hoy Paseo de Sarasate, que enfrente se encontraba. Como resultado, a juzgar por una memoria militar realizada por el teniente coronel Manuel Ramón García hacia 1830, el primigenio edificio tenía capacidad para 600 infantes, habilitando la susodicha ampliación la instalación de otros 550 hombres y 400 caballos.

A pesar de las citadas reformas, en 1849 el cuartel se hallaba de nuevo en estado ruinoso, con sólo capacidad para unos 500 hombres, por lo que se pensó en ampliarlo y reformarlo para conseguir alojar a 1.550 soldados. Este proyecto nunca llegó a realizarse, y en 1855 el ayuntamiento, con el permiso del Ministerio de la Guerra, lo derribó para construir viviendas en sus solares.

[Eduardo Morales Solchaga]

Proyecto de alcantarillado de Pamplona

El siglo XVIII resultó de vital importancia para el desarrollo de Pamplona. Hasta bien entrados los años cincuenta, la ciudad, siguiendo criterios barrocos, se monumentalizó y embelleció a instancias de una pujante y emprendedora élite económica y social. Bajo un fuerte impulso constructivo se configuró definitivamente su urbanismo, se renovó su caserío y se erigió una destacada arquitectura religiosa y civil, tanto pública como privada, con destacadas residencias nobiliarias. Esta transformación se completó a partir de los años sesenta y hasta el fin de siglo con la modernización de las infraestructuras urbanas auspiciadas por las nuevas ideas ilustradas: alcantarillado, traída de aguas, fuentes públicas, alumbrado, nuevas ordenanzas de limpieza y edificios, así como numeración y rotulación de casas y calles.

En este contexto, la llegada del virrey conde de Ricla a Pamplona en 1765 resultó providencial. En aras a la salubridad y a lograr la limpieza de las calles, su marcada mentalidad ilustrada le llevó a promover un sistema de aprovisionamiento de aguas y otro de eliminación de las residuales. Ante la falta de recursos para ejecutar ambos proyectos, el peligro de epidemias y los hedores provocados por las inmundicias aconsejaron acometer primero la supresión de las aguas sucias. En 1766 se contrató para ello al arquitecto Pablo Ramírez de Arellano, entonces teniente de Sabatini en Madrid. Trasladado a Pamplona y apoyado por el maestro de obras local Manuel de Olóriz, reconoció el terreno y realizó el correspondiente proyecto, proponiendo un sistema de cloacas que recorría las calles hasta desembocar en el río Arga. Las obras se iniciaron en 1768 y se extendieron hasta 1772, rematándose con el empedrado de las calles, lo que situó a Pamplona a la vanguardia de las obras públicas dentro del panorama hispano. Esta intervención se completaría con la traída de aguas desarrollada entre 1783 y 1790.

Los dos dibujos aquí presentados pertenecen al proyecto de alcantarillado, formado por doce unidades documentales simples. El primero, de formato casi cuadrangular, no está firmado, pero con toda probabilidad fue realizado por Ramírez de Arellano. Bajo una filacteria flanqueada por los escudos de Pamplona y Navarra coloreados, se dispone el plano de la capital navarra sin la ciudadela. Una línea negra recorre prácticamente todas las calles, marcando así la red de minas, minetas y depósitos que debían construirse. Se acompaña de la escala realizada en varas navarras y de una leyenda que identifica calles, plazas, puertas de las murallas y algunos edificios destacados.

Debajo se desarrolla con un formato apaisado una vista de la ciudad en su cara norte, supuestamente desde el convento de capuchinos. De nuevo se omiten las murallas y se ofrecen dos montes imaginarios como telón de fondo. Se trata de una imagen ficticia de Pamplona en la que se prodigan numerosas torres rematadas por chapiteles, muchas inventadas, si bien otorga mayor protagonismo a las correspondientes a la catedral y a las parroquias de San Saturnino y San Lorenzo, a la que va asociada una gran cúpula de la capilla de San Fermín. Ya en la parte baja de la composición, junto al río, el autor dibuja con gran meticulosidad el puente de la Magdalena, el meandro de Aranzadi, el convento de las agustinas de San Pedro y, muy cerca, el puente del mismo nombre junto con la fábrica de papel que funcionaba desde 1755 instalada en el caserón que había sido molino de pólvora. Una leyenda detalla otra vez los edificios más relevantes.

El segundo dibujo, firmado por Ramírez de Arellano como «*arquitecto y profesor de matemáticas*», resulta de extraordinario interés, no solo para Pamplona, sino también para el estudio de los primeros sistemas de cloacas del país. Para ello el autor ofrece los planos, alzados y secciones de dos casas de vecindad en los que muestra con claridad la ubicación de los desagües. De planta rectangular, entre muros medianeros y con dos huecos a la calle, los inmuebles presentan tres niveles y una distribución similar, articulada por una escalera y un pequeño patio interior. Sitúa en el último piso la cocina, presidida por un gran fogón, y junto a ella se ubica un minúsculo habitáculo, donde queda inserta la letrina. Desde allí, sendas cañerías de barro –una en cada casa– descienden juntas, paralelamente por el medianil, hasta desembocar en una mineta que comunica con la mina principal de la calle. Se completa el dibujo con tres diseños de retretes y bajantes con ramificaciones a distintas alturas, uno de los cuales resulta muy esclarecedor, pues se ilustra con sendos individuos sentados sobre poyetes desahogándose de sus necesidades fisiológicas.

[Pilar Andueza Unanua]

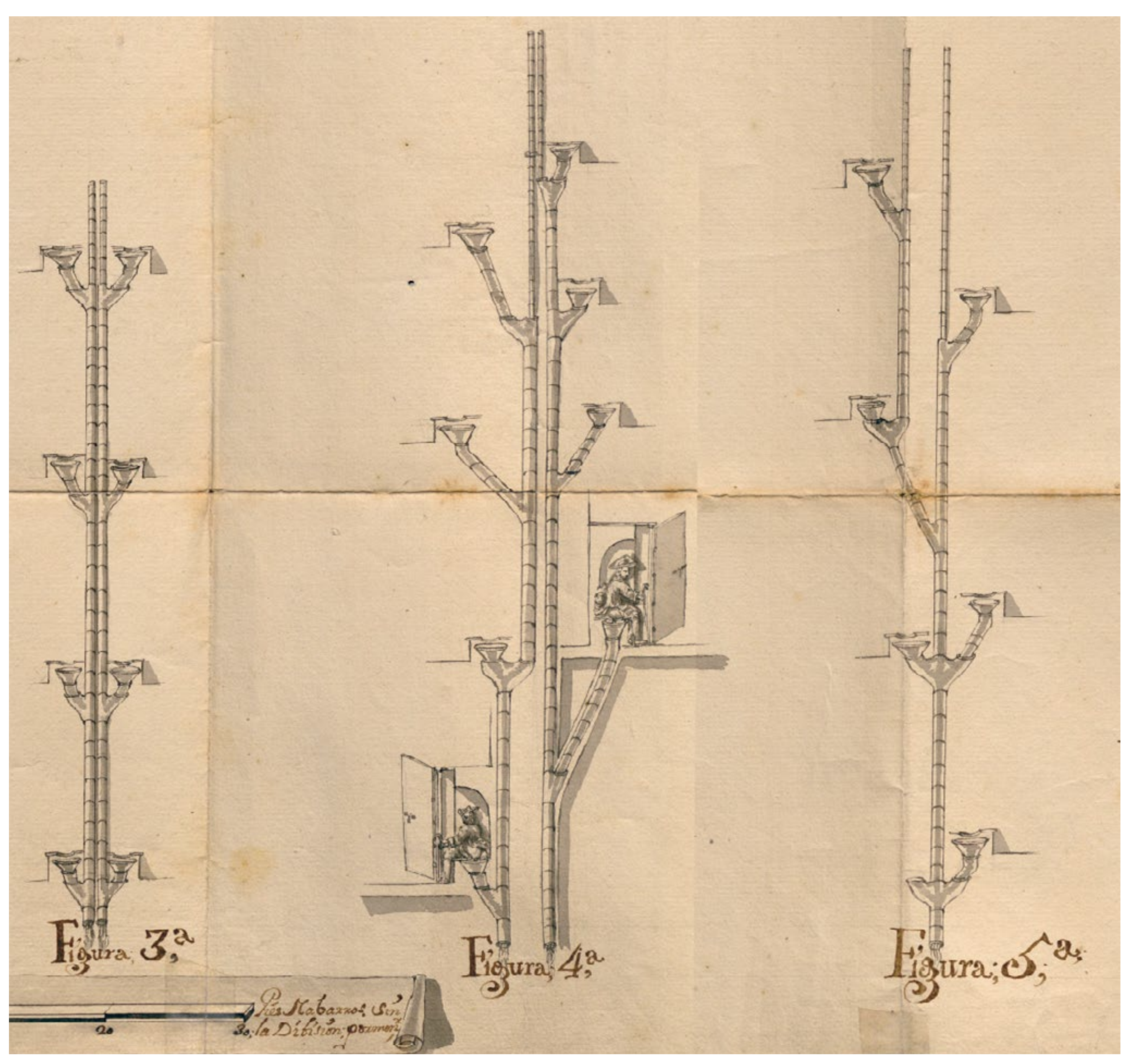
Archivo Municipal de Pamplona, Libro de Consultas, 1766-1770, fols. 19-100.

Andueza Unanua, P., «Plano y alzado de Pamplona», en Fernández Gracia, R. (coord.), *Pamplona y San Cernin, 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 52-53.

García Merino, P., *Obras y servicios del viejo Pamplona*, Temas de Cultura Popular, núm. 62, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1969.

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 48-50.

Molins Mugueta, J. L., *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona, 1790-1990*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1990.



Ubicación de los desagües en las casas de vecindad (detalle y conjunto en las páginas 362-363)

FECHA: 1767.

AUTOR: Pablo Ramírez de Arellano († 1774).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana de Pieter Ley (PL). Tinta negra y aguada gris. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 64,3 x 96 cm. Escala gráfica 30 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: Planos, de izquierda a derecha: PRIMER PLANO: *Sala // Alcoba // Pieza de des / pacho // Pieza de hombre/ Contigua al despa/cho // Para hijos. // recibimiento, // Zaguán, // Esca-/lera; // Plan bajo: de la 2,ª Casa; propuesta // Patio, por el que toma, luz^{s}, La esca/ lera; Y dem^{s} y bibienda, de Su rezi^{nto} ,// Pieza; de criados//*

SEGUNDO PLANO: *Corredor.^{s} // Plan. del. Quarto, Prâl, tiene 7 piez^{s},/ Con su gran, sala; de la segunda, Casa, //*

TERCER PLANO: *Plan, del. Quarto Seg,^{ndo} de la Segunda Casa,*

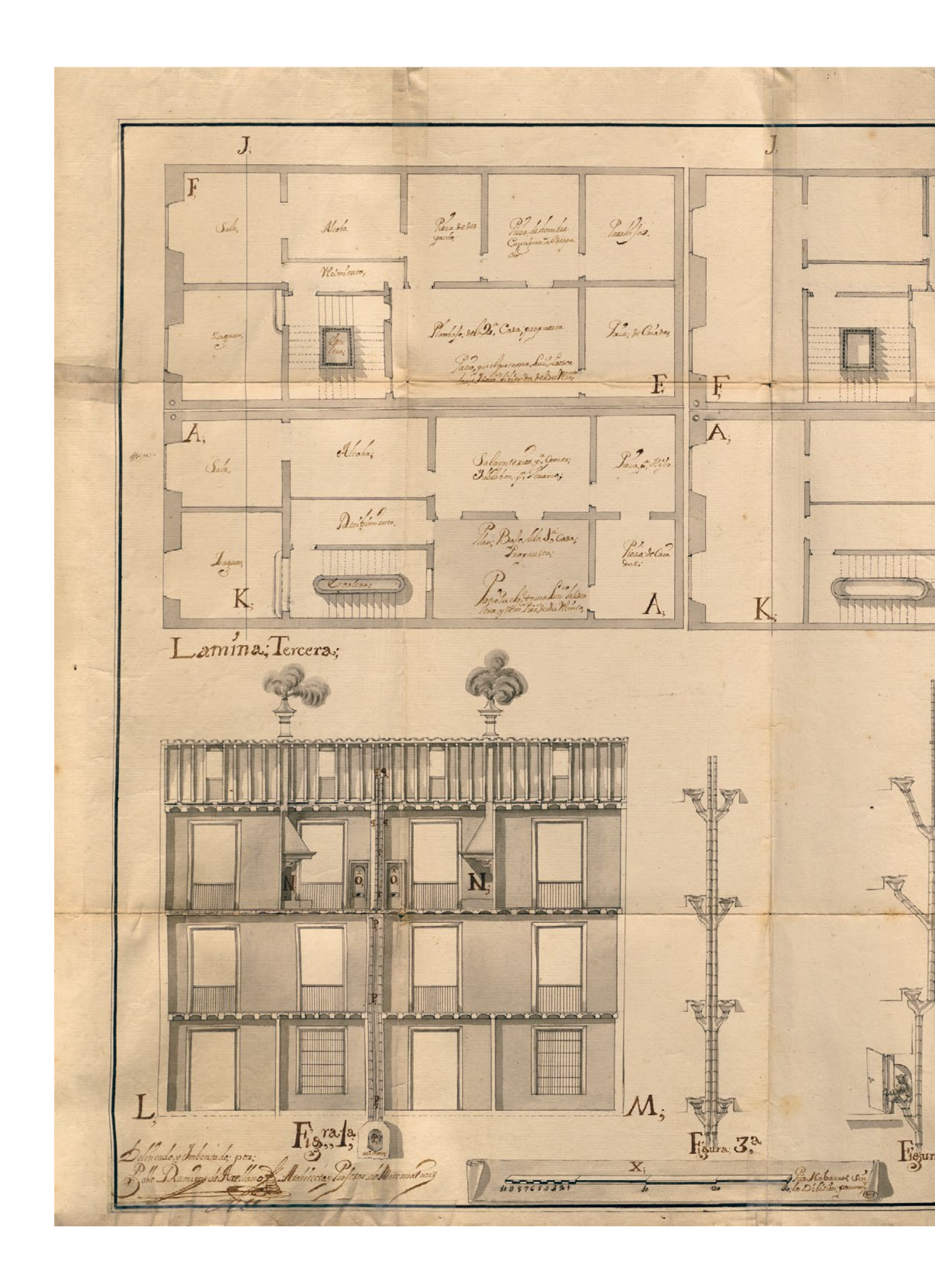
CUARTO PLANO: *Sala, // Alcoba; // Sala interior, p.ª Comer;/ y de labor p,ª Verano; // Pieza p.ª Hijos // Zaguán, // Recibimiento,// Escalera; // Plan; Bajo, de la. 1,ª Casa;/ propuesta: // Patio Por el q^{e} toma luc^{s} la esca-/lera; y dem^{s} Piez^{s}. de su recinto, // Pieza: de Criadas:*

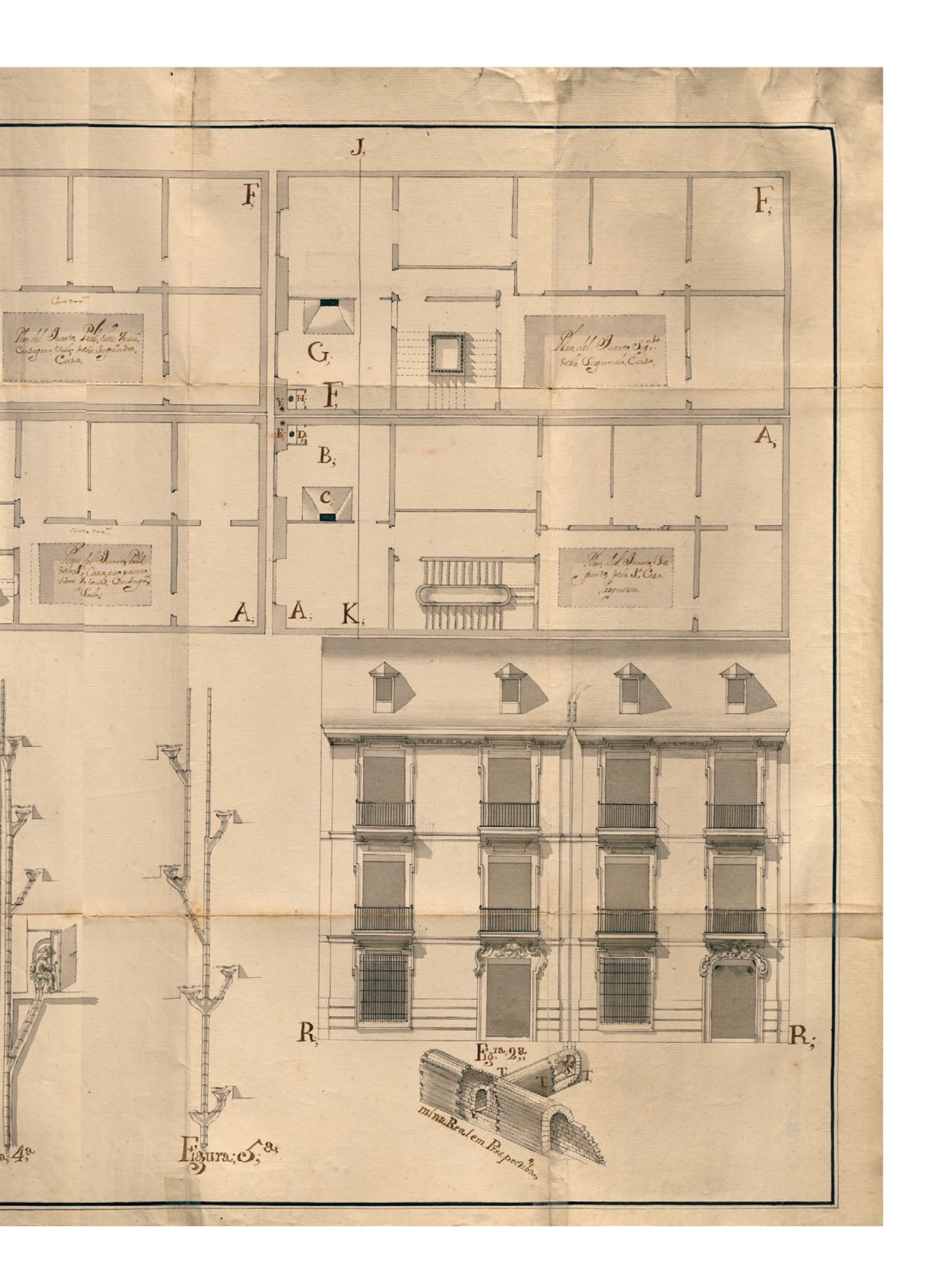
QUINTO PLANO: *Corredor.^{s}// Plan. del Quarto, Prâl, / dela; 1,ª Casa, propuesta/ tiene 7 piezas; Con su gr^{n},/ Sala; //*

SEXTO PLANO: *Plan, del, Quarto, Se / gundo; de la 1.ª Casa/ Propuesta*

Lamina Tercera // Fig,^{ra} 1ª,/ Figura; 3,ª/ Figura; 4,ª / Figura; 5,ª. / Fig.$^{ra.}$ 2,,ª // mina Real em Pres,pectiba, // Delineado, y Ymbentado; por:/ Pablo Ramírez de Arellano, Architecto y Profesor de Matemáticas // Pies Nabarros. Sin/ la Dibisión; pormen^{r}.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 11.


Lamina; Tercera;
Fig.ra 1a;
Figura 3a.



J
F
F
G
F
Y
H
E
D
B
C
A
A
A
K
R
R
Fig.ra 2.a
T
T
T
V
mina Real em Perspectiba
Figura 5.a
4.a


Plano de la
Explicacion de este Plano
2 Palacio del Señor Virrey
4 Palacio del Señor Obispo
7 Plaza del Consejo
9 Plaza de Sto. Domingo
11 Calle de Sn. Francisco
15 Calle de Sn. Nicolas
17 Calle de la Zapateria
22 Calle del Pozo blanco
26 Calle de Sn. Agustin
27 Calle de la Compañia
A Yglesia Cathedral
E Palacio del Señor Virrey
F Convto. de Sto. Domingo
G Hospital gral. de la Ciudad



Plano y vista de Pamplona

FECHA: 1767.

AUTOR: Atribuido a Pablo Ramírez de Arellano († 1774).

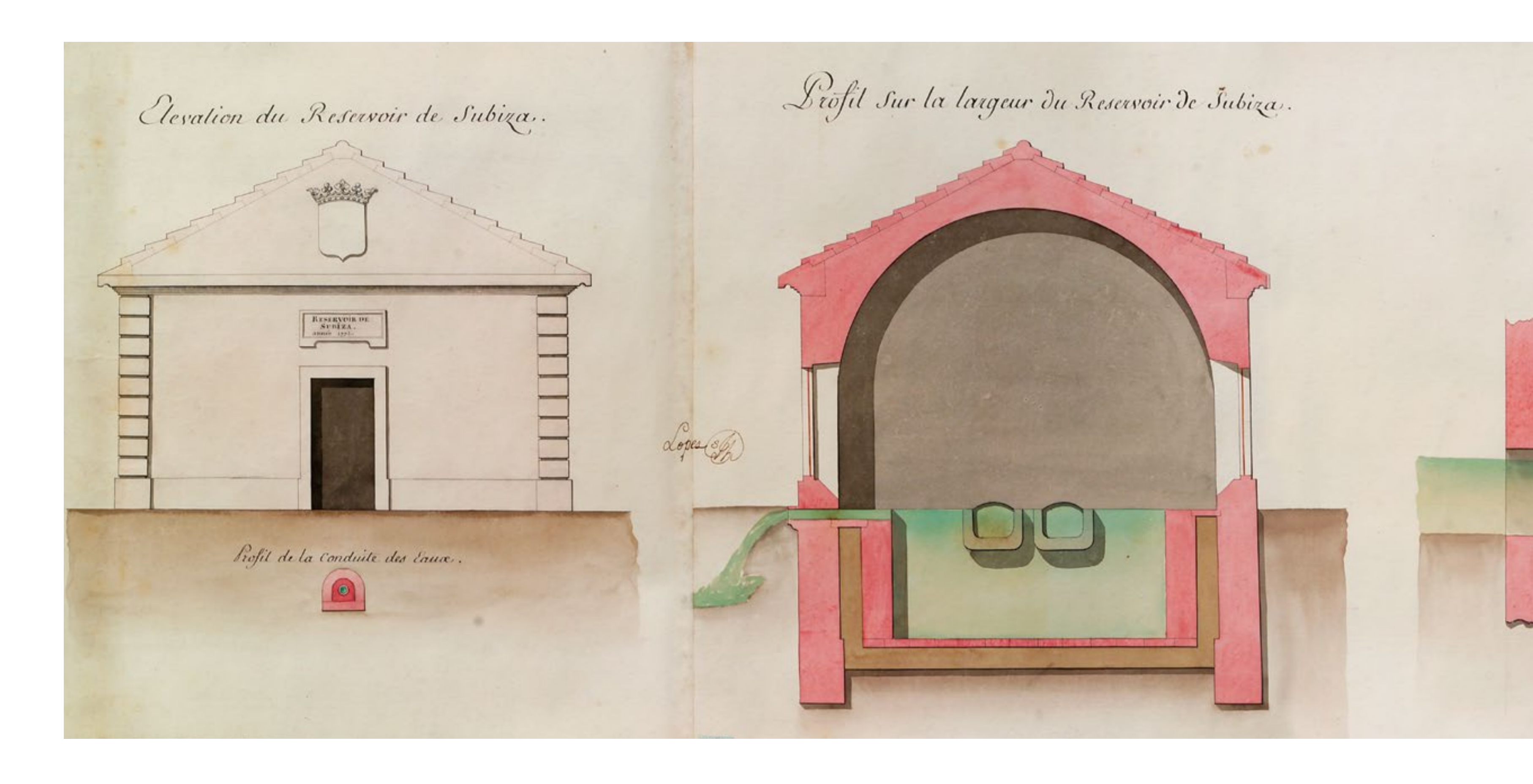
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel de tina verjurado. Tinta negra y aguada gris, marrón, azul, amarilla y roja. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 122 x 153 cm. Escala gráfica 400 varas de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Plano de la Mui noble ciudad y Leal ciud^{a} de Pamplo^{na} // Explicacion de este Plano/ Las Yglesias se señalan con la cruz/ N° 1 Los Reales consejos / 2 Palacio del Señor Virrey/ 3 Casas Consistoriales/ 4 Palacio del Señor Obispo/ 5 Plaza del Castillo o de los Toros/ 6 Plaza de la Fruta/ 7 Plaza del Consejo/ 8 Plaza de S^{n} Joseph/ 9 Plaza de S^{to} Domingo/ 10 Calle maior/ 11 Calle de S^{n} Francisco/ 12 Calle nueva/ 13 Calle de S^{n} Anton/ 14 Calle de S^{n} Gregorio/ 15 Calle de Sn Nicolás/ 16 Calle de la Linda Chiquia/ 17 Calle de la Zapateria/ 18 Calle de la Pellejeria/ 19 Calle de los Descalzos/ 20 Calle de S^{n} Lorenzo/ 21 Calle de S^{to} Andía/ 22 Calle del Pozo blanco/ 23 Calle de Mercaderes/ 24 Calle de la Estafeta/ 25 Calle de la Caldereria/ 26 Calle de S^{n} Agustín/ 27 Calle de la Compañía/ 28 Calle de la Merced // 29 Calle de la Dormitaleria/ 30 Calle de la Curia/ 31 Calle de la Racion/ 32 Calle del Carmen/ 33 Calle de la Texeria/ 34 Belena que atraviesa la Ciudad desde la Calle de los/ Descalzos a la Taconera/ 35 Callejuela desde la C^{e} de los Descalzos a el Hospital/ 36 Pasadizo à él Hospital/ 37 Callejuelas de la Plaza de la Fruta a S^{to} Domingo/ 38 Calle de la Mañueta/ 39 Calle de la Chapitela/ 40 Calle de la Campana/ 41 Calle detras de S^{n} Cernin/ 42 Calle que sube á el Palacio del Sr Virrey/ 43. La Taconera/ 44 Fuente de dha Taconera/ 45 Portal de S^{n} Nicolas/ 46 Portal de la Taconera/ 47 Portal nuevo/ 48 Portal de la Rochapea/ 49 Portal de Francia/ 50 Portal de la Texeria/ 51 Camino desde el Portal nuevo a el de Rochapea/ 52 El Río/ 53 Puente de la Rochapea/ 54 Los ocho fluideros de tantas Minas Reales á que quedan reducidos los corr^{tes} y Limp^{za} de la Ciudad y se/ previene q^{e} las Lineas negras del medio de las Calles deno/ ta los Giros de las Minas, y Minetas y sus Depositos... // Explicacion de la Vista Obtica de la/ Ciudad; Mirada por un Punto; desde/ la Galeria del Convento de Capuchi/ nos extra Muros de esta Poblacion/ y es á saber por Abecedario/ A, Yglesia Cathedral/ B, Palacio de su Yllustrissima/ C, Yglesia de la Merced/ D, Convento y Torre del Carmen calz^{do}/ E, Palacio del Señor Virrey/ F, Conv^{to} de S.^{to} Domingo/ G, Hospital gral de la Ciudad/ H, Torre e Ygle^{a} de S^{n} Cernin/ Y Ygle^{a} y Torre de S^{n} Lorenzo // J Ygle^{a} y Conv^{to} de los Carmelitas descalz^{s}/ K Conv^{to} e Ygle^{a} de las Recoletas/ L las dos Montañas q^{e} hacen ori/ zonte (desde dho Punto de vista) a la/ Ciudad/ M Casa Molino; del Yngenio del Papel extra Muros de la Ciu^{d}/ N Conv^{to} de las Monjas de S^{n} Pedro/ extra Muros de la Ciudad/ O Camino y Paseo desde dha Ciu^{d} / á el Conv^{to} de Capuchinos/ P Huerta de dho Conv^{to} qe la divide / el Rio.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 220.

Proyectos para la traída de aguas a Pamplona

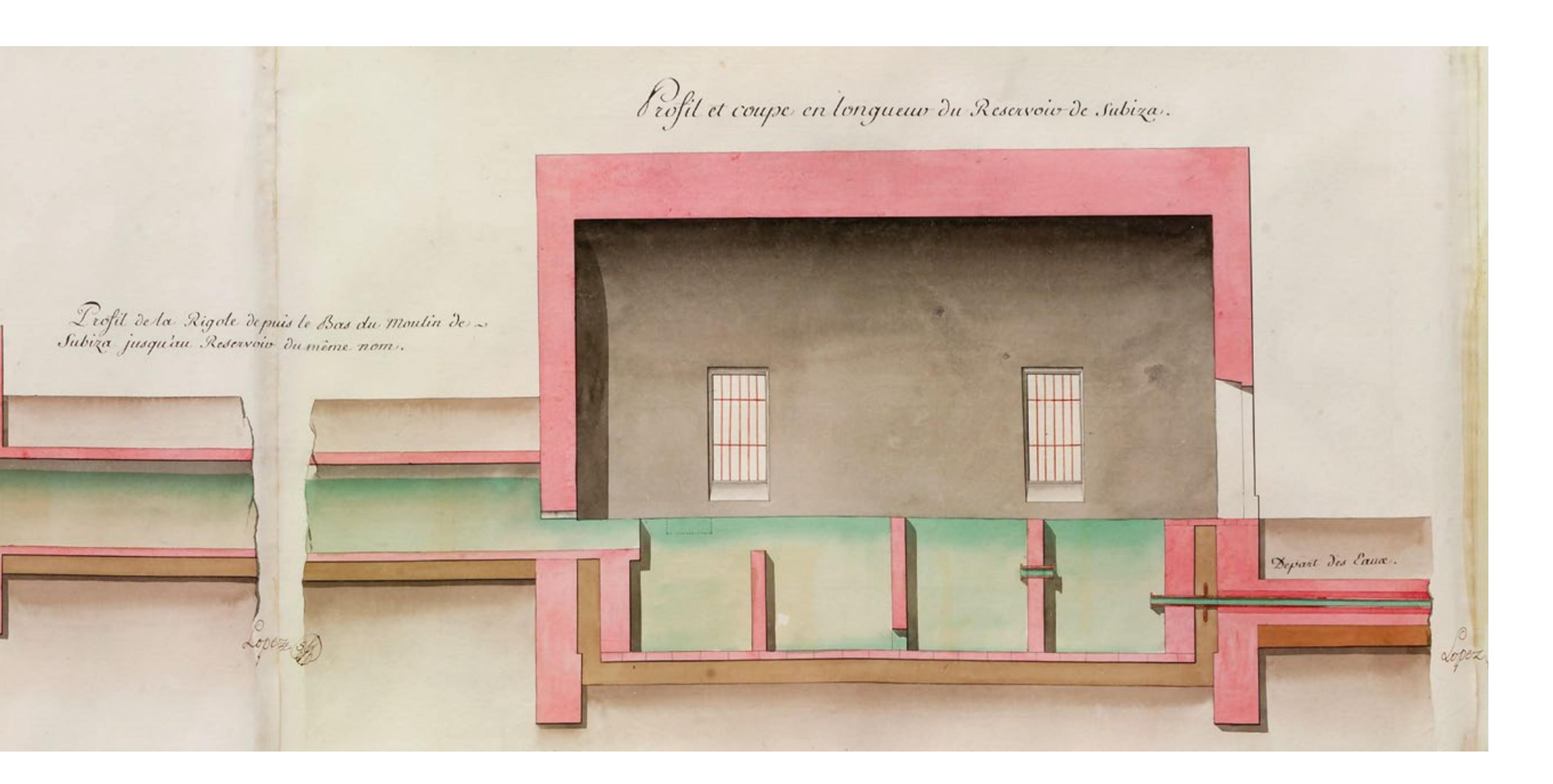


Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la Arquitectura del siglo xix en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
Larumbe Martín, M., «La arquitectura académica en Navarra», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 3, 2008, pp. 405-426.
Molins Mugueta, J. L., *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona, 1790-1990*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1990.
Villamayor Fernández, R., *Gravedad o presión. Proyecto de conducción de agua y fuentes de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011.

Pamplona es una antigua plaza fuerte cuyo origen primigenio se remonta al siglo vii a.C. Se localiza en una pequeña meseta elevada, lo cual, si bien le beneficia para ejercer control sobre su contorno inmediato, le dificulta también para desarrollar los recursos necesarios para extraer el agua que garantiza el asentamiento de sus pobladores. Hasta finales del siglo xviii su abastecimiento se obtenía predominantemente del subsuelo mediante pozos, tanto públicos como privados. La escasez de agua derivada de esa situación será una amenaza constante para la población, incidiendo consecuentemente en la propagación de enfermedades infecciosas al dificultar la higiene adecuada.

Los intentos serios por parte de las autoridades municipales de la ciudad para paliar las acuciantes necesidades que comprometen la salud pública no se documentan hasta 1699. Fue entonces cuando se planteó llevar a cabo la prospección de los manantiales de Subiza y de Esparza, situados en la falda de la sierra del Perdón, para capturar el agua y transportar su caudal al interior de las murallas. La conducción tiene dificultad técnica conocida. Subiza está cerca y en línea recta con Pamplona. La cota topográfica es adecuada, por ser superior la de dicho manantial; sin embargo, en el trayecto para su conducción debe superar el cauce del río Elorz y otros valles menores, situados entre el origen y llegada de las aguas. Se encargó a Joseph Ezquerra, maestro de obras de Tudela el reconocimiento y, a través del delegado de la ciudad en la Corte, se contrataron los servicios de Manuel de Salas, Fontanero Mayor de Madrid. Aunque no se ejecutó este primer proyecto por problemas técnicos y económicos, ya no se abandonará la empresa para traer el agua a Pamplona. Hasta que fluyó, dos siglos más tarde, un día 29 de junio de 1790, en un surtidor de caños extramuros de la ciudad, no fueron pocas las idas, estancias y venidas de ingenieros, arquitectos y maestros de obras de distintas procedencias

Proyecto para la traída de aguas de Subiza a Pamplona, por F. Gency, 1774. (Detalles del reservatorio de Subiza)
FECHA: 1774.
AUTOR: François Gency (doc 1774-1779).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado. Dobles filigranas de flor de lis en el centro de un escudo coronado terminado en un 4 y como contramarca IV y C&JHonig, que identifica a los hermanos Cornelius Jans Honnig. Pluma, con tinta negra y aguada de colores sepia, marrón, carmín y verde. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 36 x 915 cm. Escala gráfica de 30 pieds.
INSCRIPCIÓN: *Elevation du Reservoir de Subiza // Profil de la Conduite des Eaux // Profil sur la largueur du reservoir de Subiza //Profil de la Rigole depuis le Bas du moulin de / Subiza jusqu´au Reservoir du même nom. //Profil et coupe en longueur du Reservoir de Subiza / Depart des Eaux // Lopez.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 12.



quienes intervinieron en el proceso, y no siempre con resultado feliz.

Así, el tenaz francés Francisco de Gency, autor de cuatro proyectos sobrevenidos, fue variando sus planteamientos y conocimientos, que él mismo calificaba de avanzados y su solvencia técnica como especialista en hidráulica ante el control que la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando venía ejerciendo sobre toda obra pública efectuada en España, con el que pretendía desterrar el barroco nacional para imponer y difundir las nuevas formas artísticas ilustradas que representasen adecuadamente la monarquía borbónica, y, desmoralizado, desistió en su empeño.

Tomaron el relevo los arquitectos académicos Miguel Fernández, Pedro Arnal, Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez, quien finalmente, junto a Santos Ángel de Ochandátegui y Alejo de Aranguren, logró culminar con éxito el abastecimiento del agua potable. El proyecto que se ejecuta en Pamplona se fundamenta sobre la técnica de los viajes de agua de Madrid. Este sistema tiene una gran dependencia del soporte topográfico, puesto que el agua se transporta sobre su propio peso. La relación entre el manantial y el asentamiento debe quedar determinada con precisión mediante el nivel del agua, lo que conduce a recorridos largos y caros. Si la pendiente es mayor que la necesaria, las conducciones pueden dañarse y, si la diferencia de cota es insuficiente, el agua no llega a su destino. La composición química del agua y el empleo de materiales apropiados en las instalaciones de conducción del agua son factores a tener en cuenta en el diseño de un adecuado sistema de decantación para provocar una sedimentación progresiva. El difícil equilibrio entre la gravedad y la presión del agua condicionaría el éxito de los proyectos ideados para su abastecimiento en la Pamplona del siglo XVIII.

[Ana Hueso Pérez]

Proyecto para la traída de aguas de Subiza a Pamplona. Planos de adición a los de Gency formados por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1775

FECHA: 1775.

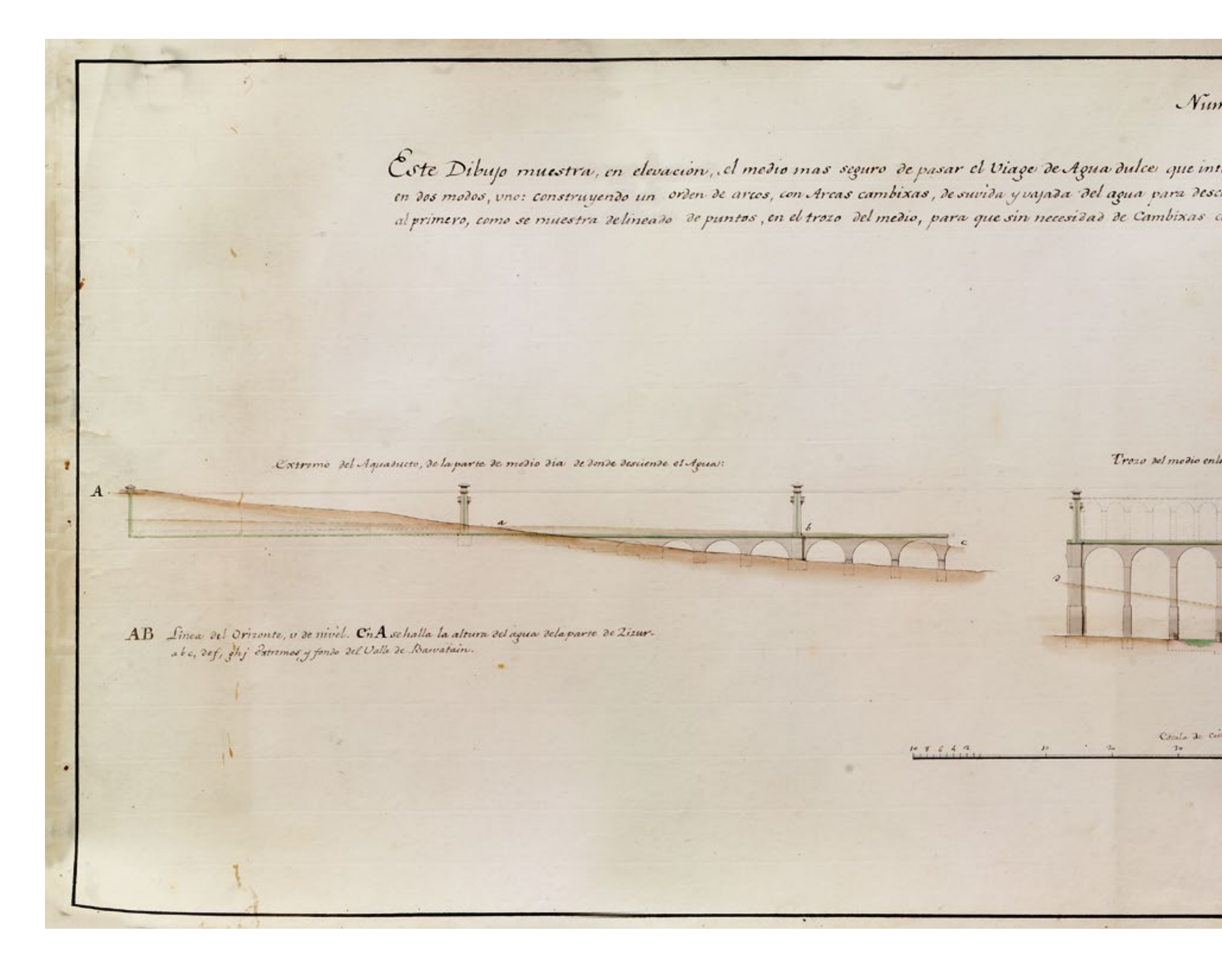
AUTOR: Ventura Rodríguez (1717-1785), Miguel Fernández (1744-1808), Juan de Villanueva (1739-1811) y Pedro Arnal (1705-1805).

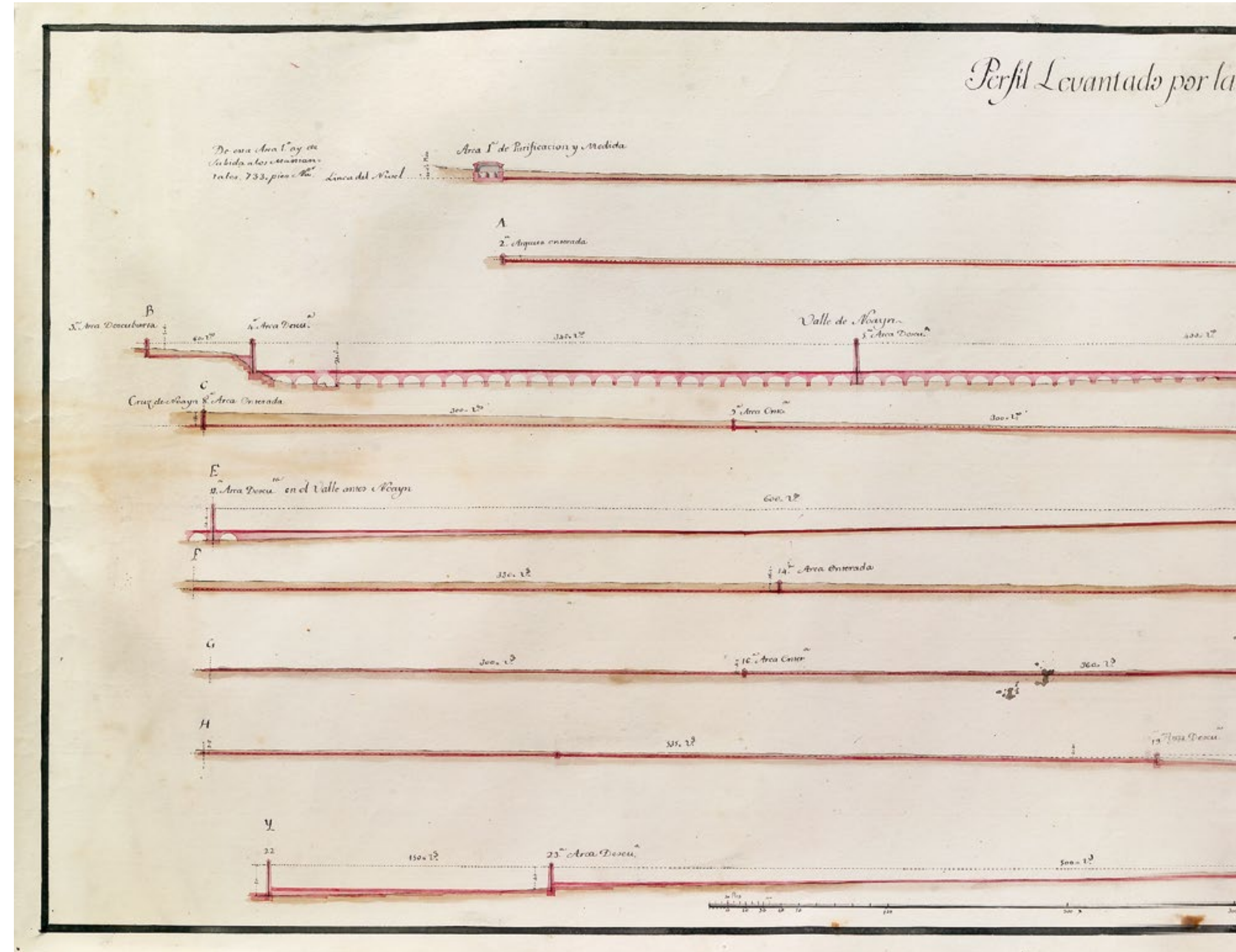
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel agarbanzado y verjurado. Filigrana de C&JHonig, que identifica a los hermanos Cornelius Jans Honnig. Tinta sepia y aguada de colores sepia, marrón y verde. Regla, compás y mano alzada.

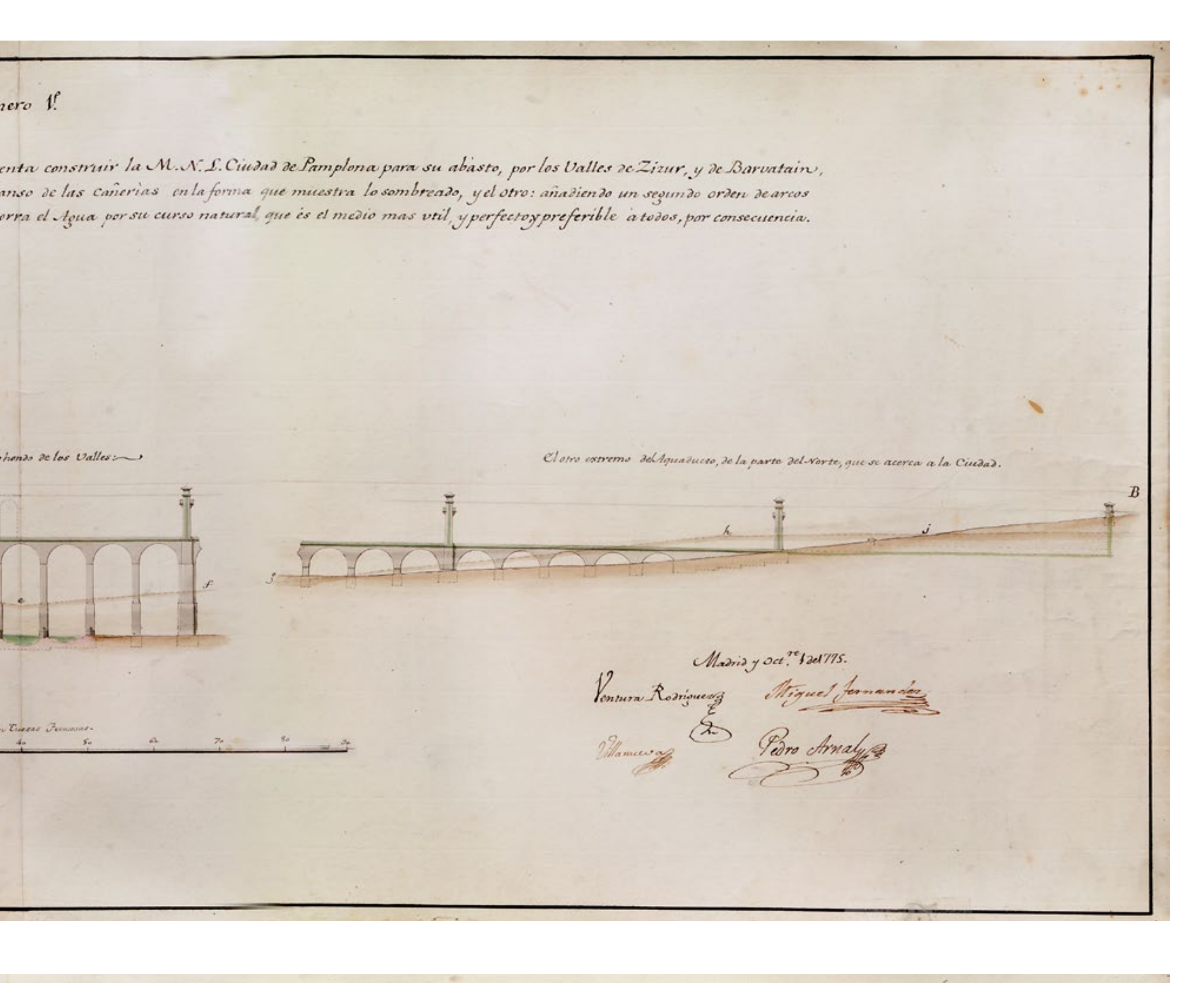
DIMENSIONES: 50 x 127 cm. Escala gráfica de cien toesas francesas..

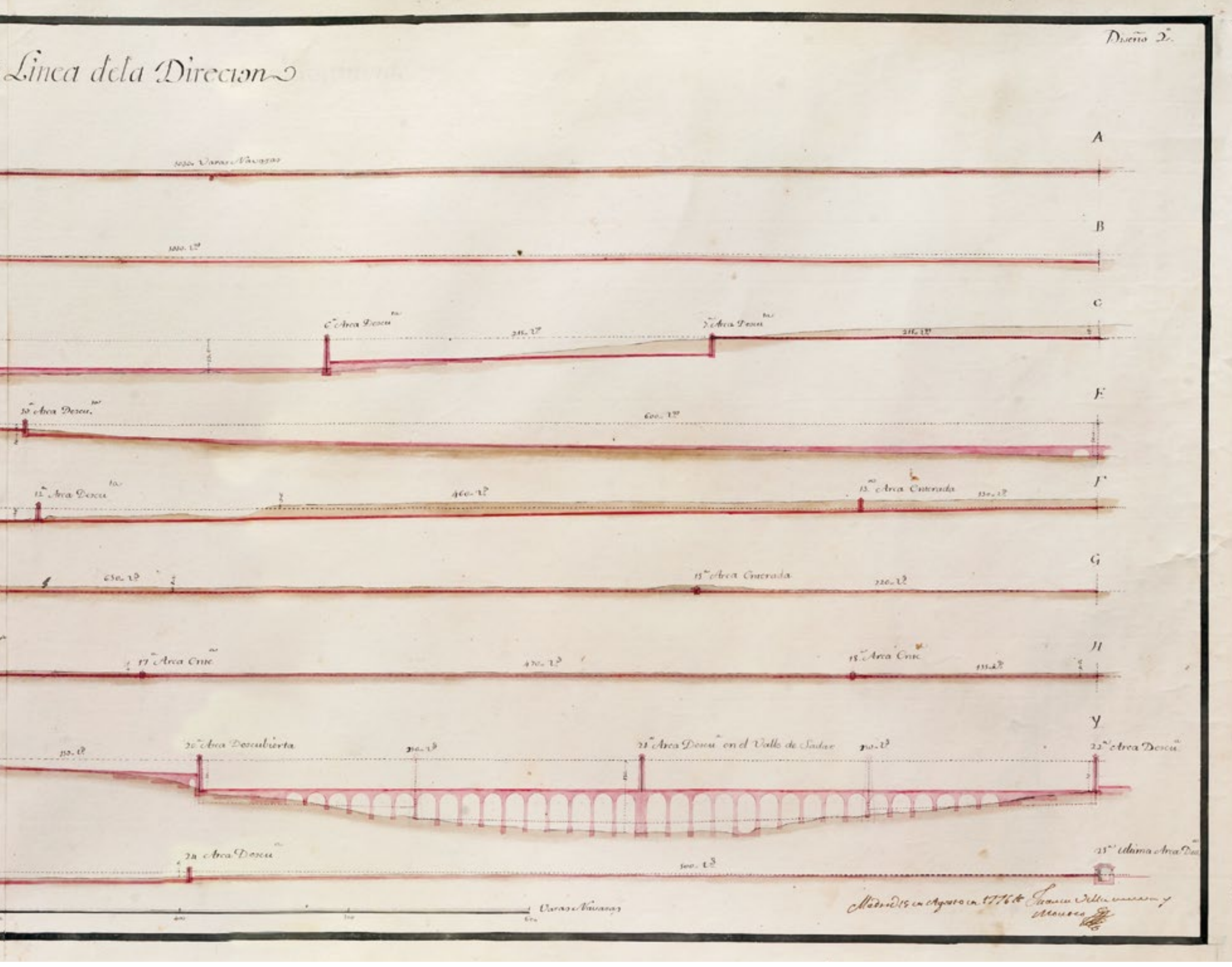
INSCRIPCIÓN: *Este Dibujo muestra, en elevación, el medio más seguro de pasar de pasar el viaje del Agua dulce que intenta construir la M.N.L. Ciudad de Pamplona para su abasto, por los Valles de Zizur y de Barvatain,/ en dos modos, uno: construyendo un orden de arcos con arcas cambixas, de subida y vajada de agua para descanso de las cañerias en la forma que muestra lo sombreado, ye otro: añadiendo un segundo orden de arcos /el primero como se muestra delineado de puntos, en el trozo del medio, para que sin necesidad de cambixas corra el Agua por su curso natural, que es el medio mas útil y perfecto, y pertinente a todo, por consecuencia.// Extremo del Aquaducto, de la parte de medio dia de donde desciende el Agua: / Trozo del medio en lo mas hondo de los valles /el otro extremo del Aquaducto, de la parte del Norte que se acerca a la ciudad // A/B // AB línea del Orizonte u de nivel. En A se halla la altura del agua de la parte de Zizur. // a b c, d e f, g h j extremos, y fondo del Valle de Barvatain // Madrid 1 Oct.re/de 1775 //.* Firmas autógrafas de *Ventura Rodríguez / Miguel Fernández / Villanueva / Pedro Arnal.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 18.









Proyecto de la traída de aguas de Subiza a Pamplona, por Juan de Villanueva y Montes. 1776. (Diseño núm. 2)

FECHA: 1776.

AUTOR: Juan de Villanueva y Montes (1739-1811).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado. Filigrana de C&JHonig, que identifica a los hermanos Cornelius Jans Honnig. Pluma, con tinta negra y aguada de colores sepia, marrón, y carmín. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 48 x 119 cm. Escala gráfica de 600 varas navarras.

INSCRIPCIÓN: *Perfil levantado por la Línea de la Direcion // De esta Arca 1ª ay de subida a los manantiales 733 pies Na.º / Arca 1ª de Purificacion y Medida/ 1030 Varas Navarras// 2ª Arqueta enterada / 1030 V.as B //Valle de Noain // B / 3ªArca Descubierta / 60 V.as / /4ª Arca Descuta 340 V.as /* 5ª **Arca** *Descuta 400 V.as / 6ª Arca Descuta 215 V.as / 7ª Arca Descuta 215 V.as C // C / Cruz de Noayn 8ª Arca enterada 300 V.as 9ª Arca Enteª 300 V.as 10 ª Arca Descuta 600 V.as E // E //11 ª Arca Descuta en el Valle antes de Noayn 600 V.as 12ª Arca Descuta 460 V.as 13ª Arca Enterada 130 V.as F// F //14 ª Arca Enterada 650 V.as 15 ª Arca Enterada 220 V.as G // G// 300 Vs 16ª Arca Enteª 360 V.as 17ª Arca Enteª 470 V.s 18ª Arca Enteª 135 V.s H // H 535 V.s 19ª Arca Descuta 150 V.as 20ª Arca Descubierta 250 Vs 21ª Arca Descuta en el Valle de Sadar 250 Vs 22ª Arca Descuª Y // Y // 22 150 Vs 23ª Arca Descuª 500V. as24ª Arca Descuª 500V.as 25ª ultima Arca Desª // Madrid 14 de agosto de 1776 Juan Villanueva y // Montes.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 27.

Proyecto para la traída de aguas de Subiza a Pamplona. Proyecto de F. Gency, 1777. (Detalle del Plano núm. 1)

FECHA: 1777.

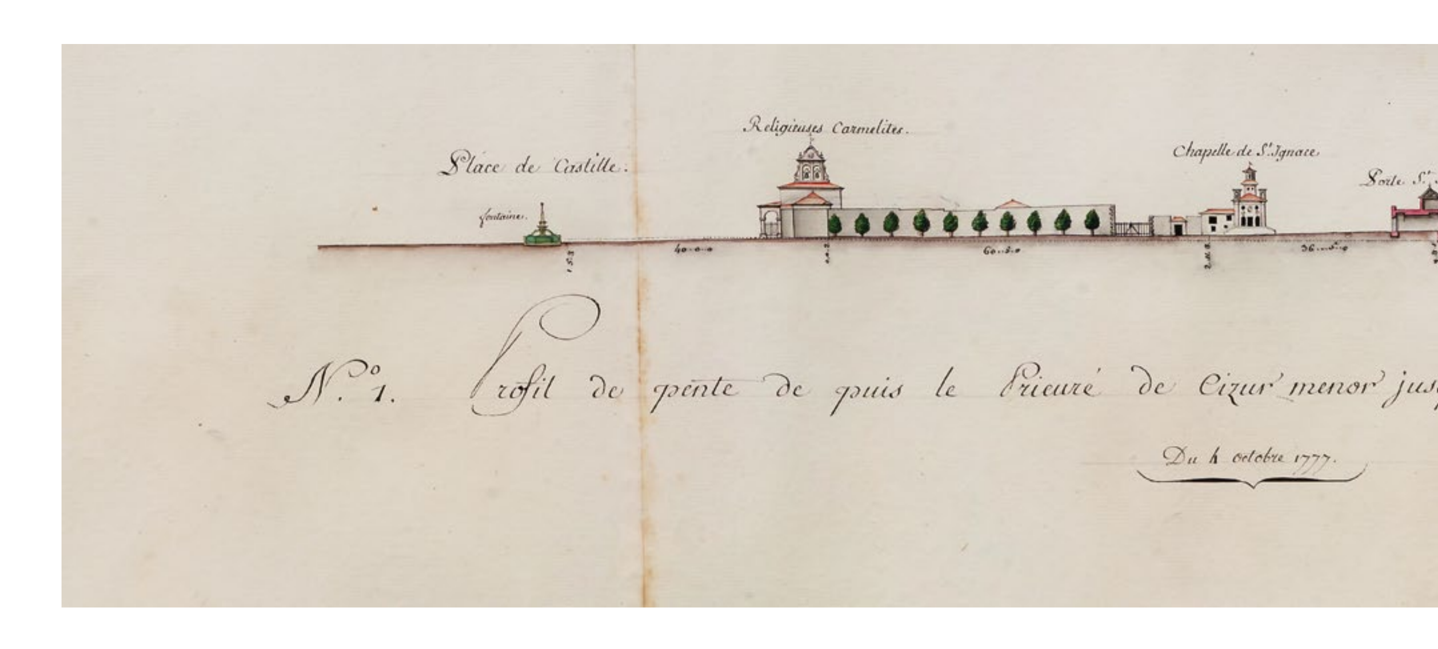
AUTOR: Francisco de Gency (doc. 1774 – 1779).

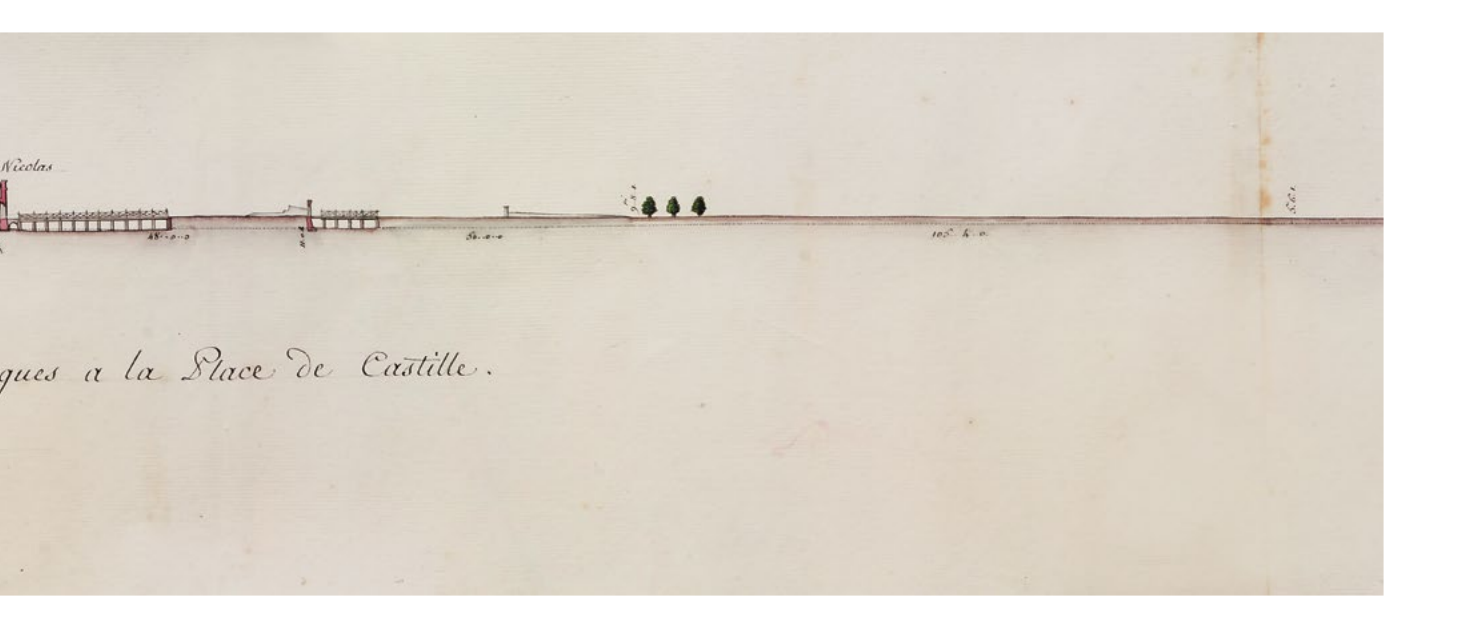
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado. Filigranas de flor de lis en el centro de un escudo coronado terminado en un 4 y las iniciales \VR. Papel de dibujo de buena calidad del papelero holandés Van de Verde. Pluma, con tinta negra y aguada en colores gris, sepia, naranja, carmín y verde. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 26 x 655 cm..

INSCRIPCIÓN: *// Religieuses Carmelitas / Chapell de St Ignace /Place de Castille.P. St Nicolas // N.º 1. Profil de pente de puis le Prieuré de Cizur menor jusques a la Place de Castille // Du 4 octobre de 1777.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 30.





Proyecto para la traída de aguas de Subiza a Pamplona, por Ventura Rodríguez, 1782. (Dibujo núm. 1)

FECHA: 1782.

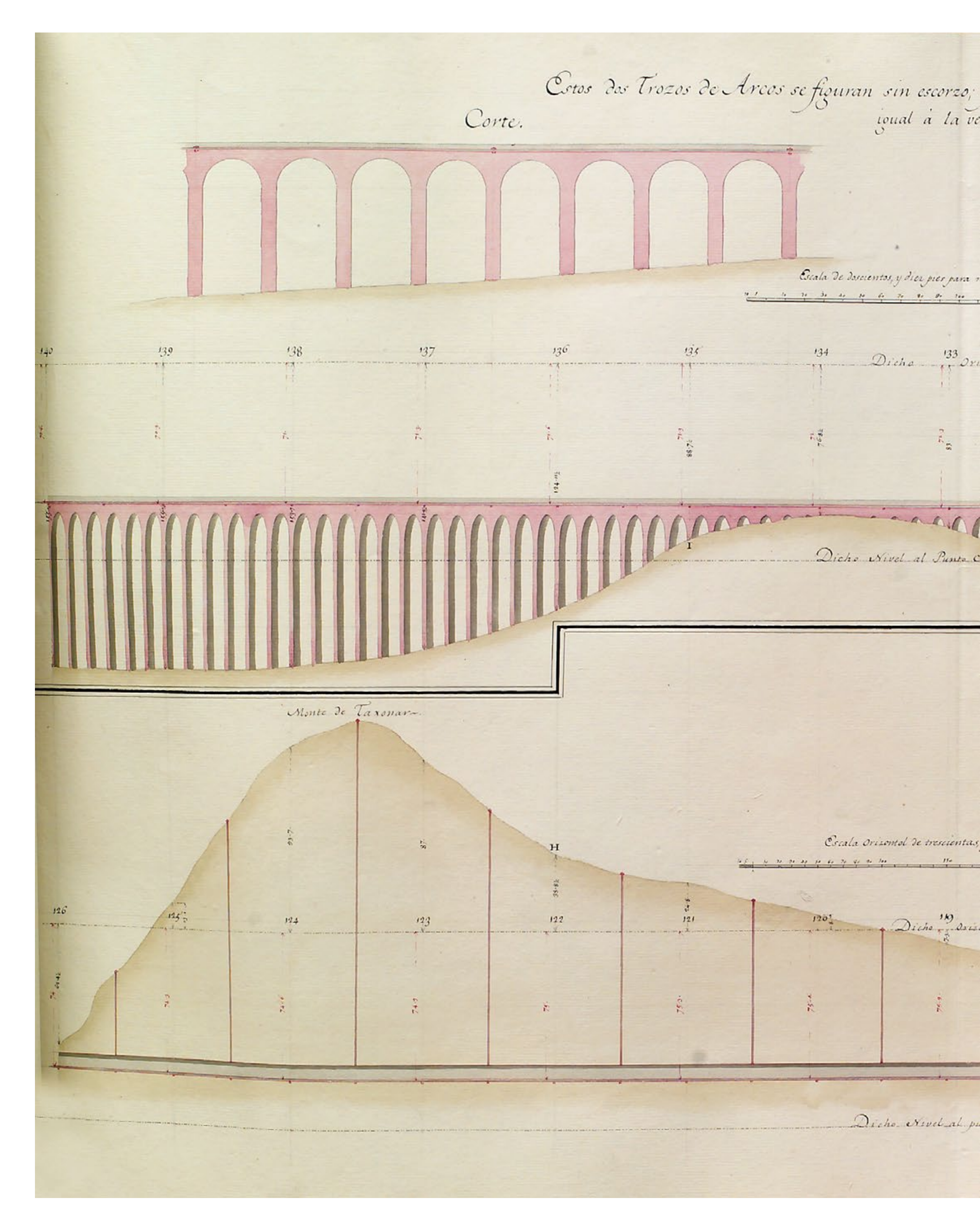
AUTOR: Ventura Rodríguez (1717-1785).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado. Filigrana de C&JHONIG, que identifica a los hermanos Cornelius Jans Honnig. Pluma, con tinta negra y aguada en colores gris, sepia, naranja, carmín y verde. Regla, compás y mano alzada. Pieza integrada en un álbum de doce..

DIMENSIONES: 45,5 x 141, 5 cm. Escala gráfica de de cinco mil varas de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Descripción Corographica del terreno que media entre la Ciudad de pamplona, y el Pueblo de Suviza, en cuyo termino está el nacimiento / de las aguas dulces, que han de conducir á dha Ciudad, mediante Agüeducto que esta intenta construir, y en su caso señala señalan la letras ONMLKJIHGFEDCBA.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 49.

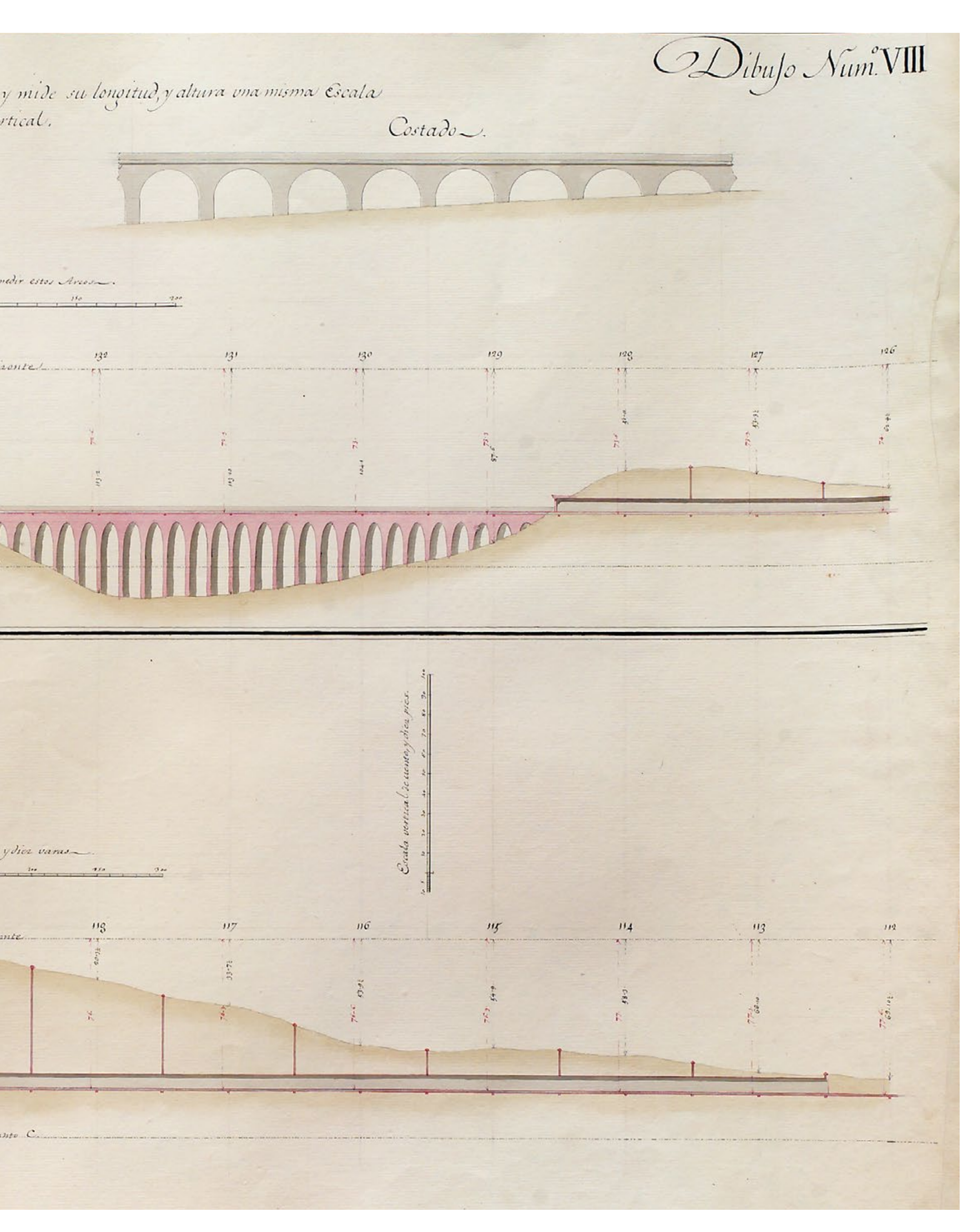


Diseño para el acueducto de Pamplona, por Ventura Rodríguez, 1782. (Dibujo núm. VIII)

FECHA: 1782.

AUTOR: Ventura Rodríguez (1717-1785).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel agarbanzado verjurado. Filigrana de C&JHONIG, que identifica a los hermanos Cornelius Jans Honnig. Dibujo a pluma, con tinta negra y aguada en gris, con algún toque anaranjado. Regla, compás y mano alzada. Pieza integrada en un álbum de doce.



DIMENSIONES: 64 x 96,2 cm. Escala horizontal y vertical, en varas y pies.

INSCRIPCIÓN: *Dibujo Numº VIII // Estos dos trozos de Arcos se figuran sin escorzo y mide su longitud y altura una misma escala// Corte Costado // Escala de doscientos y diez pies para medir estos Arcos // Dicho orizonte // Dicho Nivel al Punto C // Monte Taxonar // Escala Orizontal de trescientas y diez varas // Escala vertical de ciento y diez pies // Dicho Orizonte // Dicho Nivel al punto C //* Contiene numerosos números y letras correspondientes a la explicación del plano.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 49.

Plano del Canal Imperial

Realmente, una de las más importantes obras de ingeniería hidráulica realizadas en Europa durante el siglo XVIII es el Canal Imperial de Aragón. Concebido inicialmente como Acequia Imperial impulsada por Carlos V, proyectada y construida entre 1529 y 1539 por Gil de Morlanes, fue empresa de grandes dimensiones que contó con una presa de sillería en dirección diagonal, una casa de compuertas sobre cuatro bocas o palacio de Carlos V, viviendas, almacenes y un largo canal de dimensiones y nivelación variable.

Sin embargo, la tarea de reconstrucción y transformación de la Acequia Imperial en Canal fue la más importante obra hidráulica y de ingeniería acometida por la monarquía ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII. La empresa responde a la política de obras públicas emprendida por el Estado, tal y como apunta J. M. Torres Pérez.

La obra arranca de la margen derecha del Ebro, en El Bocal, situado en término de Fontellas, unos 7 km aguas abajo de Tudela. Desde allí, sigue trayectoria prácticamente paralela al río por los términos de Fontellas, Ribaforada, Buñuel y Cortes; y ya dentro de Aragón, llega hasta Fuentes de Ebro, donde acaba su recorrido de 110 km, tras haber salvado un desnivel de 125 m y encauzado un caudal que oscila entre los 25 y 30 m^3/s, que permite el riego de más de 25.000 hectáreas y abastecimiento de agua.

En 1772, una gran avenida del Ebro, rompió la presa de toma de la antigua acequia, dejándola fuera de servicio. Las acciones encaminadas a su rehabilitación, culminaron en la construcción del nuevo canal de tal manera que el proyecto que en 1745 habían presentado B. Lana y S. Rodolphe para la reconstrucción de la acequia como canal de riego y navegación volvió a retomarse en 1757. Tras diversos proyectos como el de A. Badin y C. J. Krayenhoff, el nombramiento del canónigo zaragozano Ramón de Pignatelli, como protector del Canal, en 1772, con el apoyo del conde de Aranda, imprimió un giro radical al proyecto. Hombre enérgico y gestor eficiente, contrató al ingeniero francés Gil Pin, director del Canal del Languedoc, para que supervisara la obra.

A su regreso a Francia, quedó como director técnico el ingeniero militar Julián Sánchez Bort, autor del proyecto definitivo del acueducto sobre el Jalón, y el también ingeniero Joaquín Villanova, hombre de confianza de Pignatelli, que sustituía a Sánchez Bort en sus ausencias. Pignatelli adquirió grandes conocimientos de ingeniería hidráulica y formó un equipo de técnicos que cumplieron sus ideas y proyectos, que ejecutaron los planos de detalle y edificaciones. En ese equipo destacaron el arquitecto Gregorio Sevilla y Fernando Martínez Corcín, que sucedería desde 1782 al anterior.

Tal y como menciona J. M. Torres Pérez, a Julián Sánchez Bort (1725-1781), debemos considerarlo como el ingeniero que supo retomar las mejores soluciones y elementos aportados por los ingenieros que le precedieron en esta empresa. De A. Badin incorporó la idea del acueducto; el proyecto de Lana y Rodolphe le sirvió para conducir el cauce por el trayecto de la antigua Acequia Imperial; el azud construido por Gil de Morlanes fue pensado para apoyar

Ansón Navarro, A., «La arquitectura de arquitectos e ingenieros militares: diversidad de lenguajes al servicio del despotismo ilustrado», en M. Silva Suárez (ed.), *Técnica e Ingeniería en España, II, El Siglo de las Luces. De la ingeniería a la nueva navegación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias; Madrid, Real Academia de Ingeniería, 2005, pp. 291-332.

Pérez Sarrión, G., *El canal imperial y la navegación hasta 1812*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Temas aragoneses, 8, 1975.

Sáenz Ridruejo, F., «Algunos aspectos poco conocidos en la historia del Canal Imperial de Aragón», *El Canal Imperial de Aragón*, Madrid, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1984, pp. 31-50.

Torres Pérez, J. Mª., «Las Comisiones de Servicio de Julián Sánchez Bort en Tudela para estudiar el proyecto y obras del Canal Imperial de Aragón». *Príncipe de Viana*, núm. 194, 1991, pp. 83-98.

Mapa General que muestra los cinco Proyectos del Canal Imperial de Aragón con perfiles y plantas

FECHA: 1776.

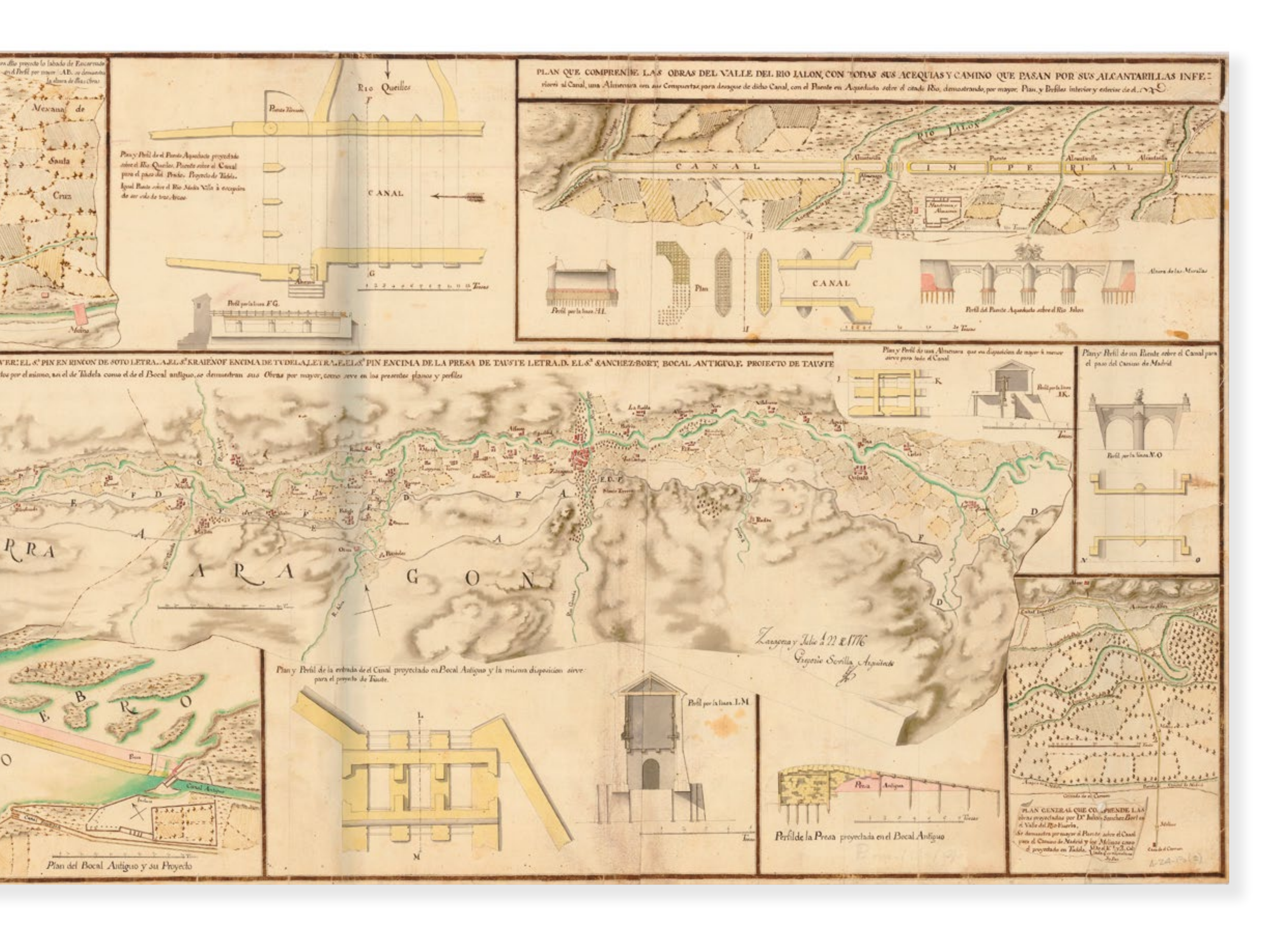
AUTOR: Gregorio Sevilla († 1782).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Plumilla en tinta negra y coloreado a la acuarela en varios colores. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 87,38 × 40,94 cm.

INSCRIPCIÓN: *PLAN DE LAS OBRAS ULTIMAMENTE / proyectadas encima de Tudela que son lo -/ labado en amarillo – y lo q^e se alla executado // Plan y Perfil de la Presa proyectada en Tudela // Presa Antigua de Tudela // Plan y Perfil de el Puente Aqueducto proyectado / sobre el Rio Queiles. Puente sobre el Canal / para el paso del Prado. Proyecto de Tudela / Igual Puente sobre el Rio Media Villa a excepción / de ser solo de tres Arcos // PLAN QUE COMPRENDE LAS OBRAS DEL VALLE DEL RIO JALON, CON TODAS SUS ACEQUIAS Y CAMINO QUE PASA POR SUS ALCANTARILLAS INFE = / riores al Canal, una Almenara con sus Compuertas para desague de dicho Canal, con el Puente en Aqueducto sobre el citado Rio, demostrando, por mayor: Plan y Perfiles interior y exterior de el Rio Jalon…*

LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid, Planos, Z-6/10; Código de barras: 2133357.



su presa y el proyecto de Kraijenhoff le sirvió de orientación para trazar la prolongación del Canal.

De entre las construcciones más relevantes del Canal Imperial habría que destacar la Casa de Compuertas, en el Bocal de Fontellas, proyectada por Gregorio Sevilla y Pignatelli en 1778 y ejecutada entre 1780 y 1787, y la presa del Bocal. El arquitecto Fernando Martínez Corcín, natural de Alfaro, que trabajó como tracista en Navarra durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue figura importante en la construcción del Canal Imperial, dado que aparece como cofirmante de los planos del proyecto de 1778-81, y como autor de la memoria sobre el estado de las obras en 1784 y de los planos de cubicación del Canal en 1808.

Sin embargo, es el arquitecto Gregorio Sevilla el que dibujó el «*Plan general que comprende las obras proyectadas por Don Julián Sánchez Bort*» según el *Mapa General que demuestra los cinco Proyectos del Canal Imperial de Aragón*, fechado en Zaragoza el 22 de julio de 1776. Arquitecto. Afincado en Zaragoza. Trabaja en Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Miembro de la Academia de San Fernando de Madrid (1774) y director de la sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Las obras del Canal Imperial son una magna realización de la ingeniería hidráulica española durante el reinado de Carlos III y constituyó un magnífico ejemplo de la intervención de los ingenieros militares que tomaron modelo del Canal de Languedoc.

[Carmen Jusué Simonena]

Dibujos para el Canal Imperial en Navarra. Edificios e instalaciones hidráulicas

En el espacio denominado El Bocal Real en término de Fontellas, donde tiene su origen el Canal Imperial, destacan un conjunto de importantes construcciones emplazadas dentro de los límites de Navarra, entre ellas *La Presa de Pignatelli* o presa principal, perpendicular al río Ebro con el fin de derivar sus aguas al cauce del Canal. Más de 1.500 personas trabajaron en la construcción de la presa, que tiene una longitud de 233,88 m, una anchura de 34,1 m y una altura de 4,62 m. Se trata de una presa de gravedad con un emparrillado de pilotes de madera, que forman una cuadrícula, y un relleno de mortero; sobre esta cimentación se levanta el cuerpo de la presa, realizado en hormigón con mortero de cal y revestido con sillares.

Destaca, asimismo, *La Casa de Compuertas*, proyectada por Gregorio Sevilla y Pignatelli en 1778 y ejecutada entre 1780 y 1787, situada en un extremo de la presa, bajo ella pasan las aguas del Ebro al Canal a través de once bocas de 1,67 m de anchura y 2,22 de altura, cada una de ellas con su correspondiente compuerta. Pignatelli levantó esta casa utilizando además planos de L. Chimioni y F. Martínez Corcín, aunque realizó importantes modificaciones, como la de añadir una tercera planta. En 1873 una gran riada provocó la rotura de la presa y causó graves daños en el edificio, lo que obligó a una reparación de envergadura que llevó a cabo M. Royo y Urieta, director del Canal durante años, introduciendo cambios como la supresión de la escalera del testero sur y la construcción de una torre de ladrillo que ocultaba un nuevo depósito de agua.

Ubicada aguas abajo de la de Pignatelli, se encuentra la *Presa de Carlos V*, comienzo de la primitiva Acequia Imperial construida por Gil Morlanes hacia 1530. Emplazada en dirección oblicua al cauce del Ebro, tiene planta recta con 3,50 m de altura y 338 de longitud. Con un sistema constructivo semejante a la de Pignatelli, actualmente sólo se conservan algunos restos como el cuerpo de la presa de hormigón de cal y algunos sillares de la coronación. Entre ambas presas, por la margen izquierda del río, hay una distancia de apenas 500 m. Cuando Pignatelli se hizo cargo de las obras del Canal, la opinión generalizada de los ingenieros era la de destruir esta antigua presa y utilizar su material en la construcción de la nueva, lo cual no se realizó lo cual supuso un acierto.

El *Palacio de Carlos V*, fue también realizado por Gil Morlanes en el siglo XVI, aunque ha sufrido sucesivas reformas. Es posible que la última de ellas fuera hecha por M. Royo, tras los desperfectos ocasionados por la gran riada de 1873, con la construcción de una nueva fachada, con porche en la planta baja y galería acristalada en la principal. Actualmente está rodeado de un jardín con curiosas especies botánicas y junto a él se encuentra la iglesia de San Carlos Borromeo del siglo XVIII. Además, entre el Palacio y el Canal se construyó un poblado, que servía para albergar a los operarios encargados del mantenimiento, contando también con una posada para los viajeros que utilizaban el canal.

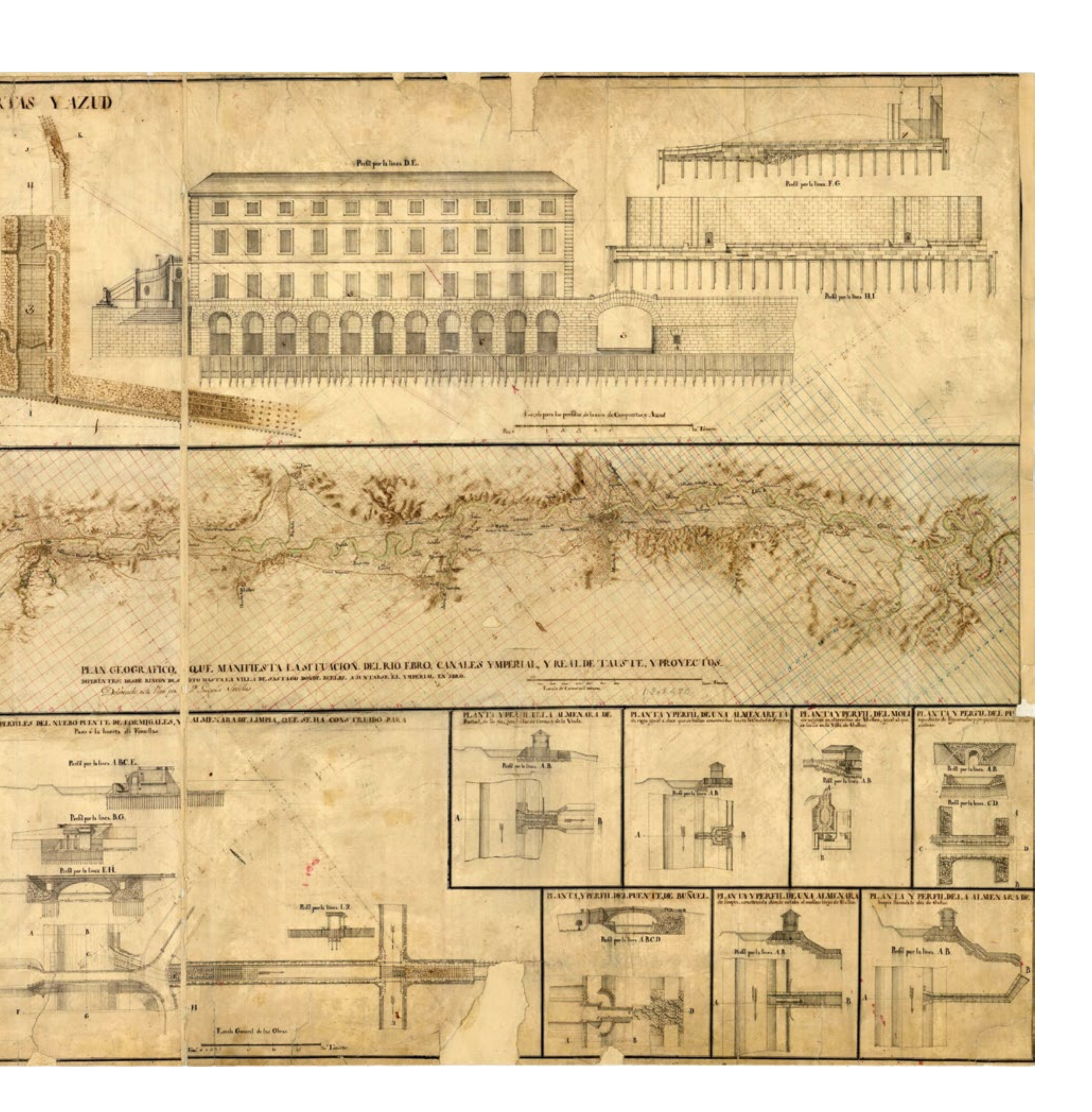
Estructuras de gran interés, además de elementos importantes y necesarios en el canal, son los puentes

De las Casas Gómez, A.; Vázquez de la Cueva, A., *El Canal Imperial de Aragón, Zaragoza*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón (CAI), 1999.

Pérez Sarrión, G., *Agua, agricultura y sociedad en el siglo XVIII. El Canal Imperial de Aragón, 1766-1808*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984.

Sástago, Conde de, *Descripción de los Canales Imperial de Aragon y Real de Tauste.* (Facsímil de la edición de Zaragoza, Francisco Magallón, 1796). Madrid, 1984.

Torres Pérez, J. M.ª, «Un plano de Tudela dibujado en 1771», *Príncipe de Viana*, núm. 210, 1997, pp. 37-50.



Plan geográfico que manifiesta la situacion del rio Ebro, Canales Ymperial y Real de Tauste, y proyectos / diferentes: desde rincón de soto hasta la villa de Sastago donde vuelve a juntarse el Ymperial en Ebro

FECHA: c. 1776.

AUTOR: Gregorio Sevilla, Arquitecto, m. 1782.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Plumilla en tinta negra y coloreado a la acuarela en varios colores. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 75,2 x 123 cm.

INSCRIPCIÓN: *PLANTA Y PERFIL DE LA CASA DE COMPUERTAS Y AZUD // Explicacion //* Relación de las partes más importantes de la construcción indicadas por clave numérica; *// PLAN GEOGRÁFICO QUE MANIFIESTA LA SITUACION DEL RIO EBRO, CANALES YMPERIAL Y REAL DE TAUSTE, Y PROYECTOS / DIFERENTES: DESDE RINCÓN DE SOTO HASTA LA VILLA DE SASTAGO DONDE VUELVE A JUNTARSE EL YMPERIAL EN EBRO / Delineado este Plan por Dn. Gregorio Sevilla // Ebro R. // Proyecto de M. Pins // Atarria R. //* Relación de las localidades o espacios por los que transcurre; *// Proyecto de Pins // Canal Imperial // PLAN QUE MANIFIESTA en escala mayor el trozo de Rio Ebro desde la Pre / sa de Tauste a la de Sor. Carlos V. / Explicacion /* Relación de las partes más importantes de la construcción indicadas por clave numérica; *// PLANTA Y PERFILES DEL NUEBO PUENTE DE FORMIGALES Y ALMENARA DE LIMPIA, QUE SE HA CONSTRUIDO PARA / Paso á la huerta de Fontellas // PLANTA Y PERFIL DE UNA ALMENARETA / de riego igual á doce que se hallan construidas hasta la ciudad de Zaragoza…*

LOCALIZACIÓN: Archivo Cartográfico de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército. Ubicación: AR. Signatura: Ar. F-T.4-C.3-108. Código de barras: 2207195.

que cruzan su cauce y que fueron levantados al mismo tiempo que la obra. Uno de ellos, emplazado en Navarra a la entrada de El Bocal es el *Puente de Formigales*, de buena factura y bien conservado. Se construyó totalmente en piedra caliza y tiene bóveda rebajada, rasante horizontal y planta en forma de «Y» para salvar, en uno de sus extremos, el desagüe de la almenara de San Carlos que se encuentra adosada a él. Tal y como apuntan A. de Las Casas y A. Vázquez, decía el Conde de Sástago que «*desde el puente de Formigales, tendiendo la vista hasta la Casa de Compuertas llamada San Carlos, resulta el punto de óptica más hermoso de todo el Canal*». El segundo de los puentes navarros, recientemente restaurado por el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra es el *Puente de Cortes*, aunque hubo otros como el de Ribaforada y el de Buñuel ya desaparecidos.

La imagen anexa, al igual que la anterior sobre El Canal Imperial fue realizada por el arquitecto Gregorio Sevilla, afincado en Zaragoza que trabajó en Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Formó parte del equipo técnico de las obras del Canal dirigido por Pignatelli, entre 1773 y 1782, año en que falleció y fue sustituido por F. Martínez Corcín.

[Carmen Jusué Simonena]

Dibujos para las fuentes de Los Arcos y Sarasa

Plano que representa el proyecto de la Fuente Nueva de Los Arcos

FECHA: 1753.

AUTOR: Antonio de Barinaga y José del Castillo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Pluma, tinta y aguada sepia y toques de color amarillo. Regla.

INSCRIPCIÓN: *El Numero 2 es la arca principal don de naze la / agua Los números tres significan la cerra dura de Capilla / de otra arca, el numero cuatro significa la arca donde / se colocaran los Caños… // Los Arcos 28 de agosto de 1753 años / Don Juachin Joph de Ychasso Goyena, Nicolas de Iriarte, Carlos Perez Gonzalo, Francisco del Ymas, Antonio de Barinaga, Jospeh del Castillo, Con su acuerdo Pedro Jalon y Ayala // Pies […] los de Nabarra.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Los Arcos, leg. 3.

ALEGRÍA SUESCUN, D., *Historia del abastecimiento de agua en la Comarca de Pamplona*, Pamplona, Mancomunidad Comarca de Pamplona – Iruñerriko Mankomunitatea, 2011.

FUENTE BORREGUERO, C. DE LA, «Breve recorrido por la historia de las fuentes. Orígenes, evolución y su relación con el hombre», *Técnica industrial*, núm. 329, 2021, pp. 50-60.

GONZÁLEZ MONTES, B., «Las fuentes abovedadas con depósito, avances hacia su caracterización tipológica y adscripción cronológica», *Arqueología de la Arquitectura*, núm. 20, 2023, e134, https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2023.00 [consulta: 24/07/2023].

PASTOR ABAIGAR, V., «Fuentes urbanas y rurales de los Arcos», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 52, 1988, pp. 515-556.

Las fuentes han sido una constante en la vida del hombre, desde las más antiguas civilizaciones hasta nuestros días. Las primeras fuentes permitieron el acceso al agua que ofrece la naturaleza de forma espontánea, para atender las necesidades básicas de las personas y animales domésticos. Más tarde surgieron las fuentes construidas en pueblos y ciudades que facilitaron a sus habitantes el agua que requerían, dando paso, con el tiempo a las ornamentales en calles, plazas y parques. Su evolución es el resultado del uso y del comportamiento del hombre con el agua, que desde sus inicios ha venido condicionado por el nivel tecnológico alcanzado en cada época.

Un tipo de fuente antigua, algunas de ellas medevales, extendido por Navarra lo encontramos en diversas localidades como Olcoz, Cizur Menor y Tajonar, Artaiz o Villamayor de Monjardín, se trata de construcciones con cubiertas de fuerte inclinación a dos aguas. Sin embargo, hay muchas otras fuentes, algunas más sencillas y también abovedadas en diversos lugares como Turrillas, Zuazu, Idoate, Reta, Ardanaz, fuente del Moro de Lerín o Leache, por citar alguna de ellas. Se trata de un tipo de construcción hidráulica caracterizada por contar con una cámara abovedada, a la que generalmente se accede a través de un arco, comúnmente de medio punto, y en la que se localiza un depósito acumulador de agua, de variadas dimensiones y capacidades, ocupando la práctica totalidad del espacio interno, que recibe el agua por una de sus paredes laterales, a través de una canalización. Modelo que se repite con algunas variaciones morfológicas, en la mayor parte de la Península, tal y como menciona B. González Montes.

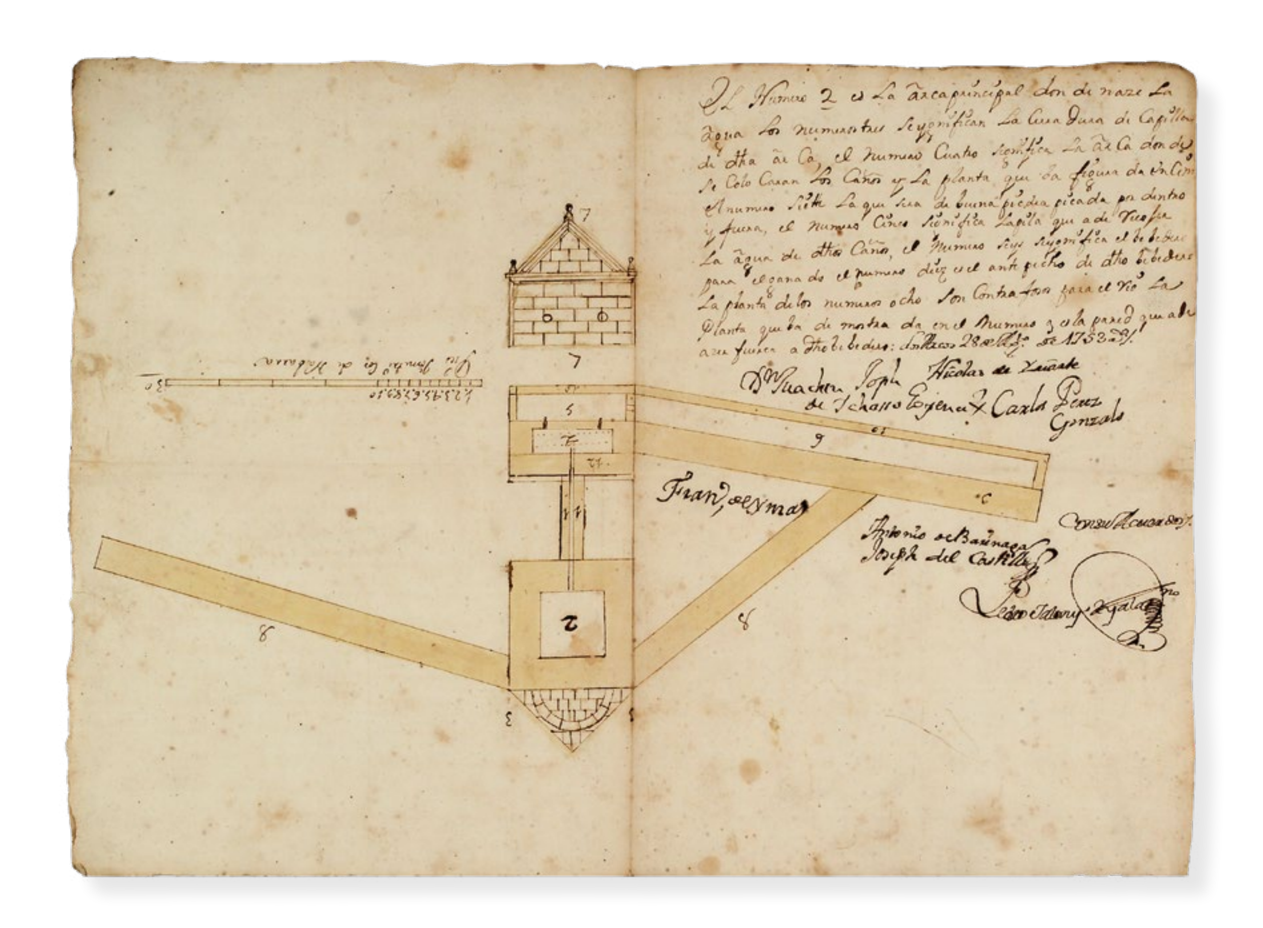
Las imágenes anexas ofrecen, en primer lugar, el plano y alzado de la Fuente Nueva de Los Arcos, localidad surcada por los ríos Cardiel y Odrón y que, como muchas localidades, ha recurrido a lo largo de los tiempos al uso de sus corrientes y del nivel freático para el aprovisionamiento de aguas. Así surgieron fuentes, abrevaderos y diversos elementos, que han sido estudiados meticulosamente por Víctor Pastor Abaigar. Fuentes urbanas como la fuente Cerrada, fuente Nueva o la fuente de la Teja; rurales como la de Ulazqueta, fuente Ventosa o la fuente de Piedra.

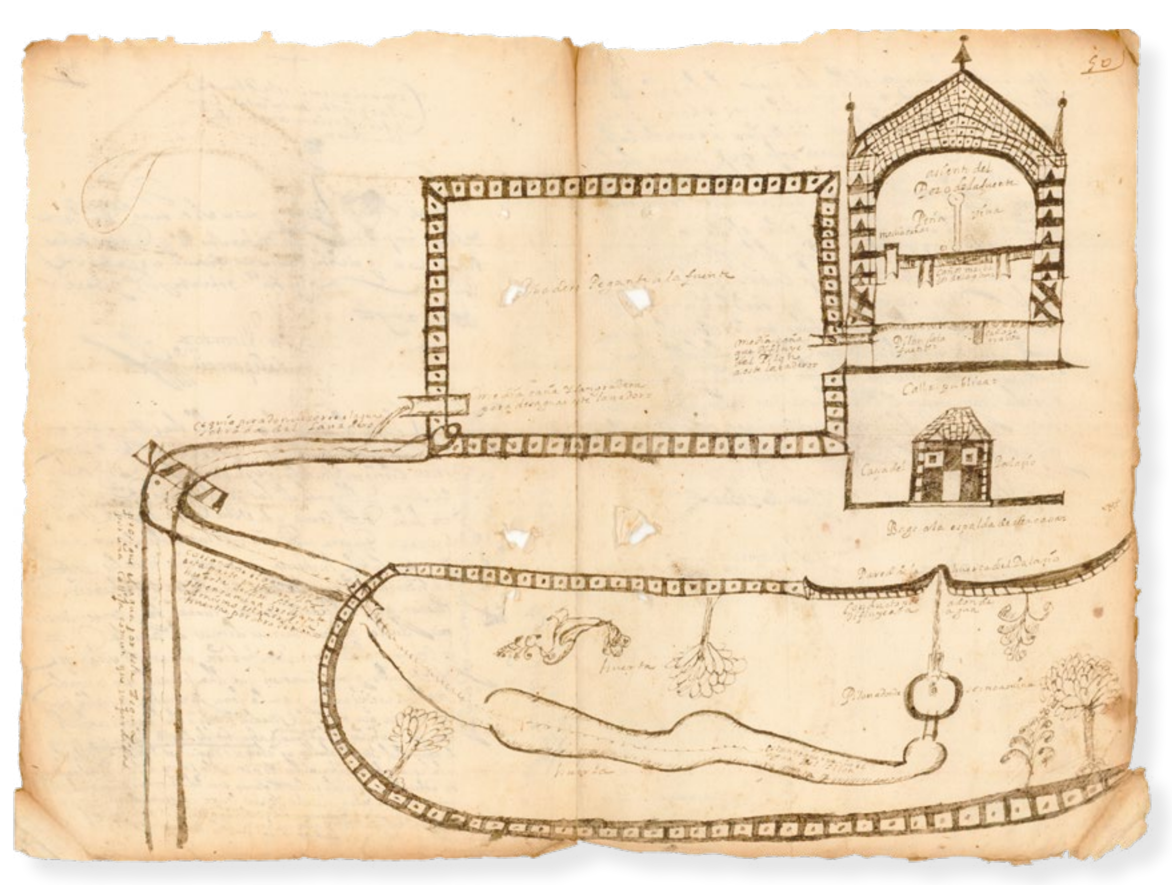
La Fuente Nueva, construida a petición del procurador de la villa a causa de la sequía y escasez de agua, fueron Antonio de Barinaga y José del Castillo, maestros de obras y canteros, los elegidos para redactar el pliego de condiciones con el que se realizaría la obra, en 1753, que fue adjudicada a Antonio de Barinaga, como mejor postor. Para el día 15 de junio de 1754 hizo entrega formal de la obra, tras añadir una serie de mejoras al primitivo proyecto.

La imagen de la Fuente Nueva, llamada también de la Noria, presenta la planta y alzado del conjunto en la que se describen los distintos elementos que la conforman, como el arca principal de donde nace el agua (2), el asca donde se colocan los caños (4), el alzado de la fuente de sillería, «*de buena piedra picada por dentro y fuera*» (7), el abrevadero para el ganado (6), los contrafuertes para el río (8) así como el antepecho de otro bebedero (10). En definitiva, una fuente de buena factura con buenos sillares y perfecta en su techumbre y arca, cubierta en su interior por bóveda de medio cañón, cuyas dovelas forman un tejado a dos aguas. Es la más popular de todas las fuentes de Los Arcos.

La segunda imagen corresponde al plano de planta y alzado de la fuente de Sarasa, concejo de la Cendea y Municipio de Iza. Evocadora y clara imagen que presenta, en pequeño tamaño, el palacio de Sarasa que figuraba como de cabo de armería en la nómina oficial del Reino y en 1630 pertenecía a don Felipe de Sarasa. A su lado se presenta el alzado de la fuente, posiblemente medieval, de estructura triangular en la que se inscribe un arco de medio punto, que tiene analogía estructural con otras fuentes abovedadas de la zona. Al lado de la fuente, se emplaza un gran abrevadero alimentado por el agua de la misma que, a continuación, a través de una acequia, traspasa el muro de la huerta del palacio donde es recogida en un pilón conduciendo el agua al propio palacio. Es decir, el agua que manaba de la fuente fue conducida a través del abrevadero y un canal o acequia hasta el palacio del lugar.

[Carmen Jusué Simonena]





Plano de planta y alzado de la fuente de Sarasa
FECHA: 1682.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: formada por tres círculos, incluyendo el superior tres cruces. Dibujo a pluma, con tinta negra realizado a mano alzada.
DIMENSIONES: 31 x 42 cm.

INSCRIPCIÓN: *Asiento del / Pozo de la Fuente / Peñia viva / media caña / Caños mas bajos de la altura // Pilon de la fuente // Caño cerrado // Calle publica // Casa del Palacio //... y se encamina drechamente / al mismo estanco de la / huerta por obra de mano // Prosigue el agua por esta Zequia / por una calleja común que va perdida.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 415.



Proyectos de Luis Paret para las fuentes de Pamplona

Trazas para las fuentes públicas de Pamplona

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana de escudo dividido en cuatro campos con las iniciales D & C B, correspondiente al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw. Tinta negra y aguada gris. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: Soporte 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: *Fol. 1.º Trazas / para las Fuentes / Públicas/ que se han de erigir en ésta/ M. N. y M.L./ Ciud.ª de Pamplona / Lopez.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona, Colección de Mapas, Planos y Dibujos, 455.

Martínez Pérez, A., «Luis Paret y el genio del Dibuxo», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, núm. 12, 2021, pp. 56-70.

Martínez Pérez, A., *Dibujos de Luis Paret (1746-1799)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Biblioteca Nacional, 2018.

Molins Mugueta, J. L., *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona, 1790-1990*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1990.

Uranga, J. E., «La obra de Luis Paret en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 32, 1948, pp. 265-275.

Con ocasión de la traída de las aguas de Subiza a Pamplona, el ayuntamiento encargó el proyecto para las diversas fuentes que se iban a levantar en la ciudad al pintor madrileño Luis Paret y Alcázar (1746-1799) en abril de 1788, si bien la ejecución de dicho proyecto no fue posible hasta ocho años después, cuando primero fluyó el agua en una fuente provisional emplazada en el exterior de la muralla, el día 29 de junio de 1790.

Pintor de cámara del infante don Luis, artista erudito de azarosa biografía, señalado como un pintor «*espontáneo y alegre*», es el máximo exponente de la pintura rococó en España, y considerado como el segundo pintor más importante de su tiempo, solo por detrás de Goya. Su formación demuestra que estuvo plenamente ligado al contexto socio-histórico de su época. Las múltiples facetas (dibujante, pintor, grabador, traductor, calígrafo…) en las que manifestó su creatividad e ingenio revelan la diversidad de sus intereses artísticos.

El pensamiento del pintor madrileño quedó plasmado en una fuente autógrafa, el *Informe para la reforma de estudios* redactado a petición de la Junta de la Academia en 1792 para reformar su sistema de estudios. Presentó un plan de estudios dividido en cuatro fases. Al inicio del dicho, unos «primeros rudimentos» para superar la torpeza de la mano, basados en el estudio inicial de las partes de la cabeza y la copia de elementos de estampas seleccionadas de artistas reconocidos como paradigmáticos del estilo clasicista: Carracci, Domenichino, Guido Reni y Rafael. En segundo lugar, la «copia de Figura de Academia» para los alumnos de pintura y escultura, acompañada del estudio de las proporciones, la geometría y la perspectiva. Después, el trabajo con el «Modelo de Yeso» alternando el maniquí. Y por último, la copia del «Modelo del Natural». Considerando la cultura como única herramienta que permitiría desprenderse de su «yugo» al joven, mediante el conocimiento adquirido, el artista reflexiona sobre su propio trabajo y abandona la «fría y servil imitación».

Tras dos años y medio de alejamiento en Puerto Rico por turbios asuntos en los que se vio envuelto, a su regreso en 1785, se le impuso «el alejamiento temporal a cuarenta leguas de la Corte y Sitios Reales». Para cumplir con esa restricción geográfica; tal vez atraído por la pujanza comercial del territorio y su proximidad con Francia, y por la presencia de un marcado movimiento ilustrado por el contacto que mantuvo en la isla caribeña con personajes bilbaínos como José Ramón Power y Morgan, alguacil mayor de la Inquisición, eligió Bilbao. Paret diseñó la fuente de la plaza de los Santos Juanes, una de las dos ideadas como remate de la traída de aguas, que salieron adelante gracias al interés del corregidor de Vizcaya, José Joaquín Colón de Larrateagui, quien la dotó con fuentes de majestuoso porte.

El ayuntamiento de Pamplona, a tenor de Bilbao, queriendo que a la utilidad también se uniese la belleza, encargó una obra tan importante como las fuentes al mejor artista de la época. Pronto cumplió Paret el encargo y presentó las trazas, para hacer 5 fuentes, las cuales fueron tan del agrado del Municipio que hizo constar en acta que «*están trabajadas con mucha delicadeza y gusto, de modo que se conoce la habilidad del Artífice, y que le ha tenido no poco trabajo al arreglarlas…*»; y manifestó su satisfacción abonándole por los dibujos cien doblones, y mandando depositarlas en el Archivo, hasta tanto se llevase a cabo su ejecución. Estos dibujos, entregados originalmente con encuadernación en piel de color ocre, con decoración gofrada y dorada de orla y rectángulo central, fueron considerados, no en tiempos lejanos, apropiados para la decoración parietal de una de las estancias de la actual casa consistorial, de manera que se separaron diez de los doce folios, enmarcando individualmente cada una de las trazas.

Se diseñaron para la plaza del Castillo o de los Toros; la Taconera, actualmente en la Plazuela del Consejo; la Plazuela de Zugarrondo o Navarrería, la actual de Santa Cecilia; la que se proyectó primitivamente para la Plazuela del Consejo y que no llegó a ejecutarse y la de la plaza de la Fruta, hoy en la de Recoletas. Todas las fuentes que con arreglo a los diseños se hicieron, excepto la que no llegó a ejecutarse, pueden contemplarse en las calles y plazas de la ciudad, excepto la que antiguamente estaba en el centro de la plaza del Castillo, de la que no queda más que su remate, la Mariblanca que decora hoy uno de los macizos de los jardines de la Taconera.

[Ana Hueso Pérez]



Fuente para la plaza del Castillo (Alzado)

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

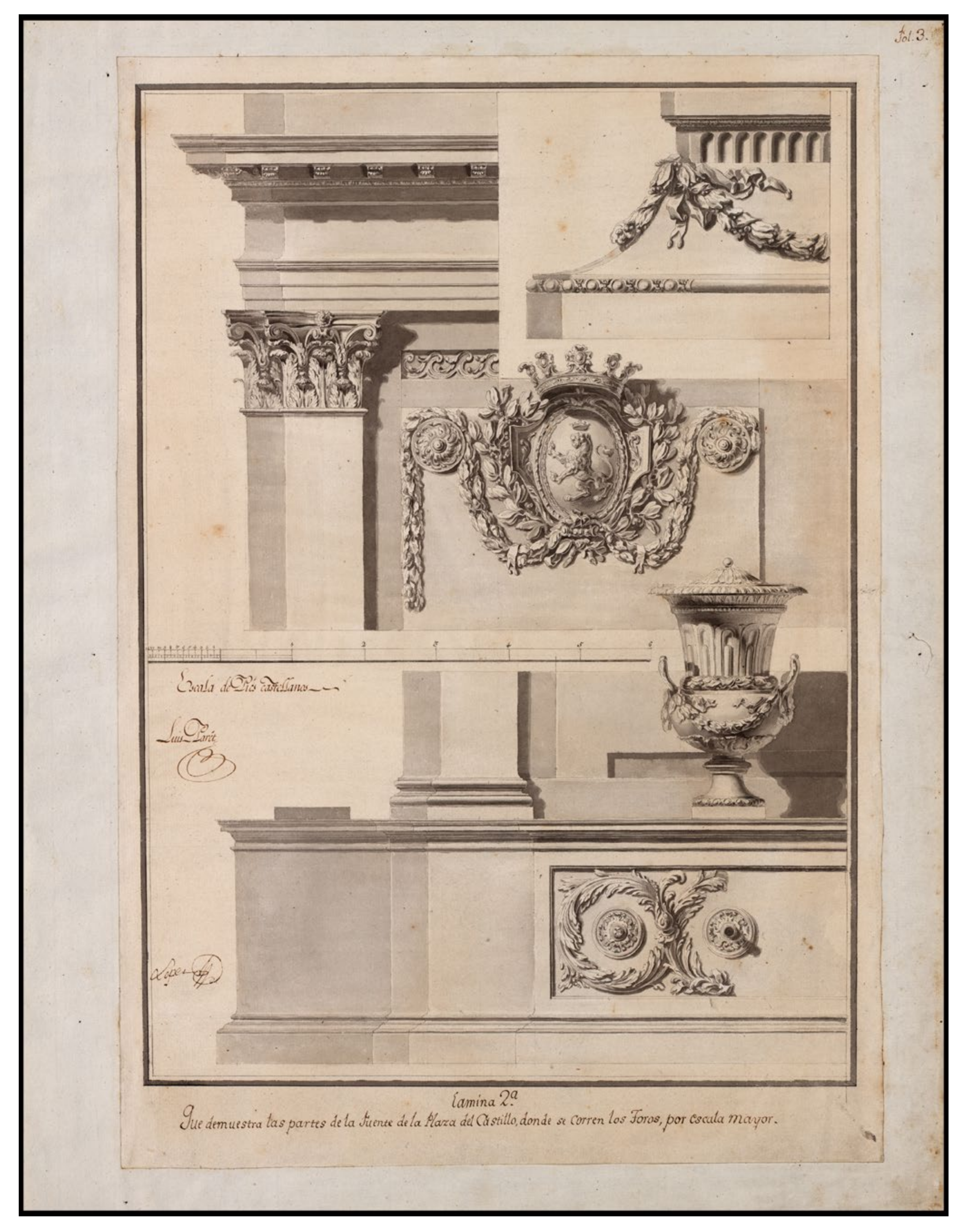
FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjurado del mismo tono. Filigrana de escudo dividido en cuatro campos con las iniciales D & C B, en el soporte secundario, correspondiente al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw. Tinta negra y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: Soporte primario: 58 x 40 cm. Escala gráfica de 35 pies castellanos. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *REINANDO CARLOS III / DE CASTILLA / VI DE NAVARRA. / POR EL BIEN PUBLICO / LA M. N. Y M. L. CIUDAD DE PAM- / PLONA AÑO DE MDCC & // Traza para la Fuente que se ha de erigir en la plaza del Castillo / Lámina 1ª / Demuestra la forma total de la Fuente que se á de erigir a la plaza del Castillo, ó de los Toros / Egecutada /Lopez //* En el soporte secundario: *Fol.2. / Primera Fuente.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona, Colección de Mapas, Planos y Dibujos, 455.



Fuente para la plaza del Castillo (Detalles ornamentales)

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

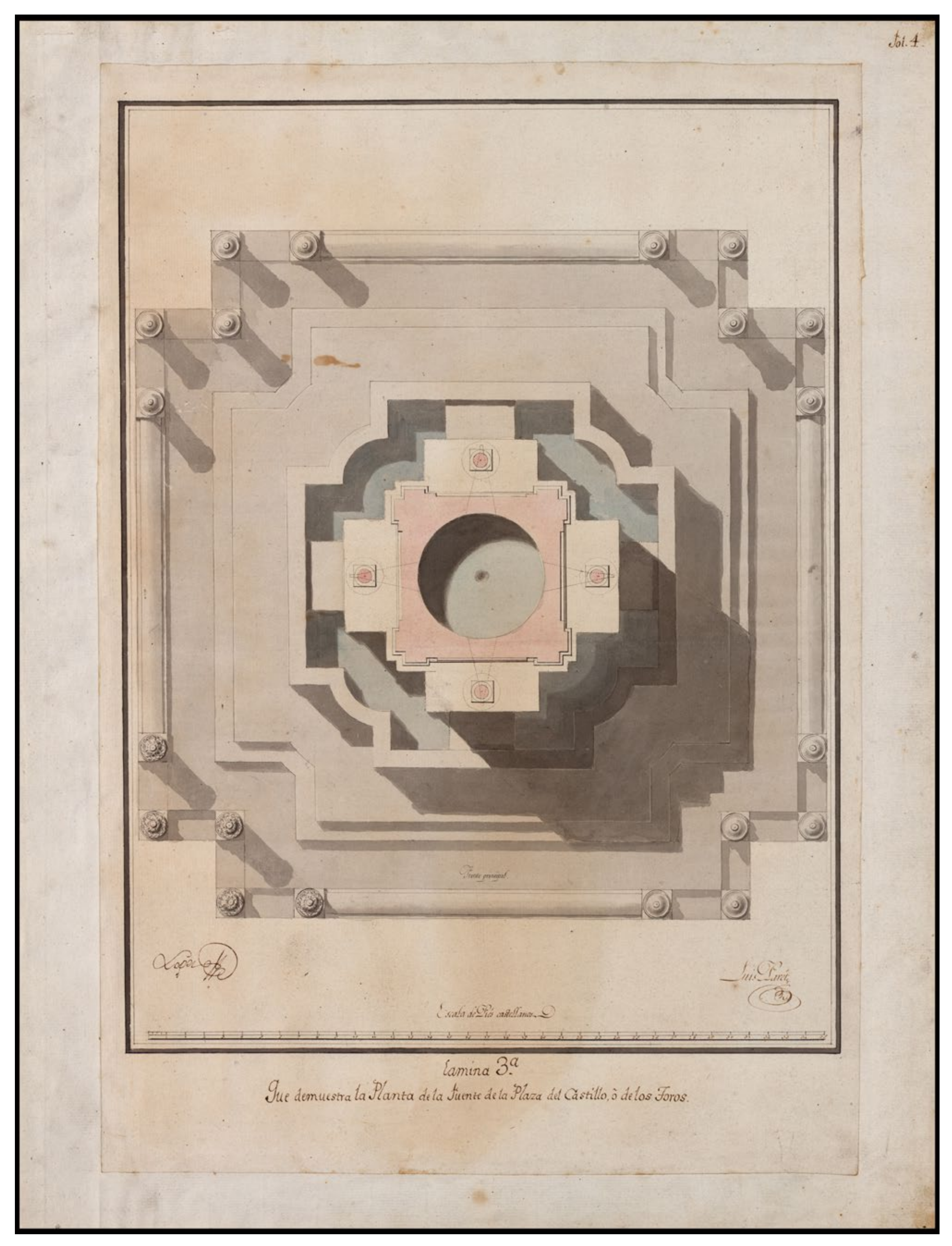
FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjurado del mismo tono. Filigrana de escudo dividido en cuatro campos con las iniciales D & C B, correspondientes al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw, en el soporte secundario.Tinta negra y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: Soporte primario: 58 x 40 cm. Escala de 6 pies castellanos. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *Escala de Pies castellanos // Luis Paret // Lopez // Lámina 2ª* / *Que demuestra las partes de la Fuente de la Plaza del Castillo, donde corren los Toros, por escala mayor. //* En el soporte secundario: *Fol.3.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona, Mapas, Planos y Dibujos, núm. 455.



Fuente para la plaza del Castillo (Planta)

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

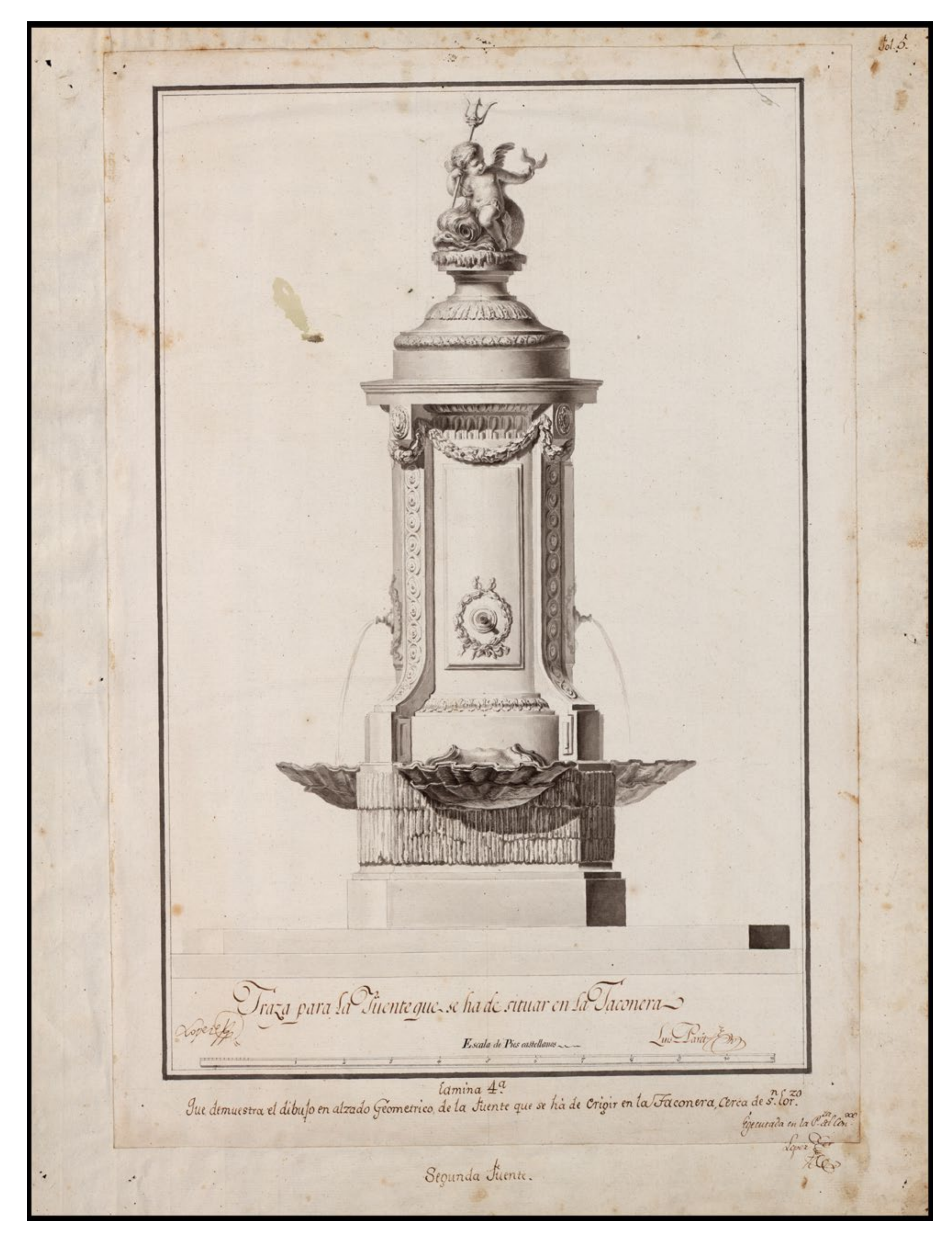
FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjuradodel mismo color. Filigrana doble en el soporte primario: Flor de lis inscrita en un escudo coronado en la parte superior y motivo vegetal en la inferior con el nombre J KOOL [Holanda] debajo. Filigrana en el soporte secundario: D & BLAUW / IV [Dirk y Cornelius Blauw] correspondiente al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw.. Tinta negra y aguada en tonos de gris, rosa y azul. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: Soporte primario: 58 x 40 cm. Escala gráfica de 35 pies castellanos. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *Lopez // Luis Paret // Lámina 3ª / Que demuestra la Planta de la Fuente de la Plaza del Castillo, ó de los Toros.* // En el soporte secundario: *Fol.4*.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 455.



Fuente para la Taconera (Alzado)

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

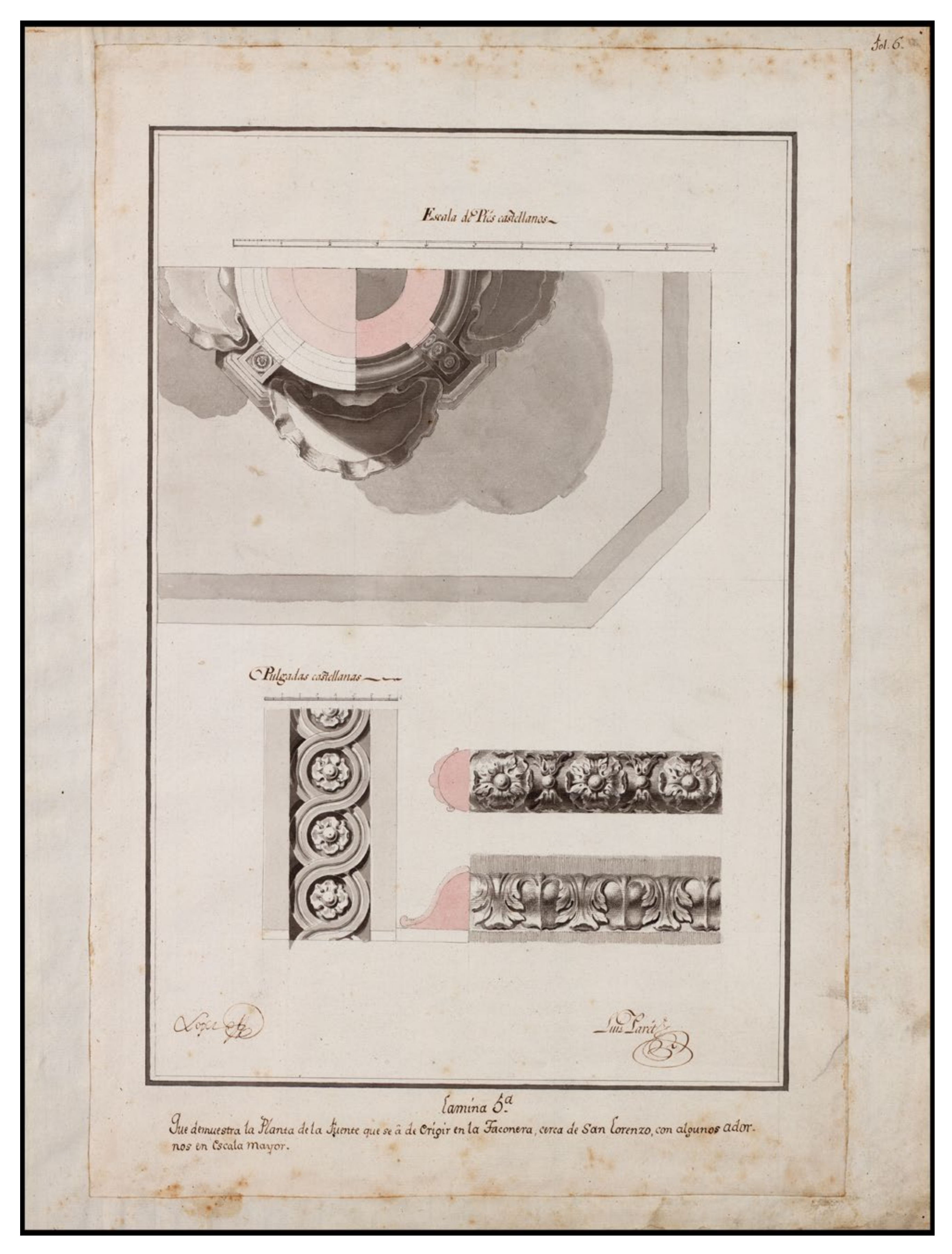
FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Dibujo en papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana en el soporte primario: escudo dividido en cuatro campos con las iniciales D & C B, correspondientes al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw.Tinta negra y aguada gris y rosa, regla y compás. Filigrana en el soporte secundario: D & C BLAUW / IV [Dirk y Cornelius Blauw] correspondiente al mismo molino papelero.

DIMENSIONES: Soporte primario: 58 x 40 cm. Escala gráfica de 11 pies castellanos. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *Traza para la Fuente que se ha de situar en la Taconera // Lopez // Luis Paret // Escala de Pies castellanos // Lámina 4ª / Que demuestra el dibujo Geometrico de la Fuente que se há de erigir en la Taconera, cerca de S.*^{n} *Lor*^{zo} */ Egecutada en la Plaza del Con*^{xo} // En el soporte secundario: *Fol.5 / Segunda Fuente // Lopez.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 455.



Fuente para la Taconera (Planta y detalles ornamentales)

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

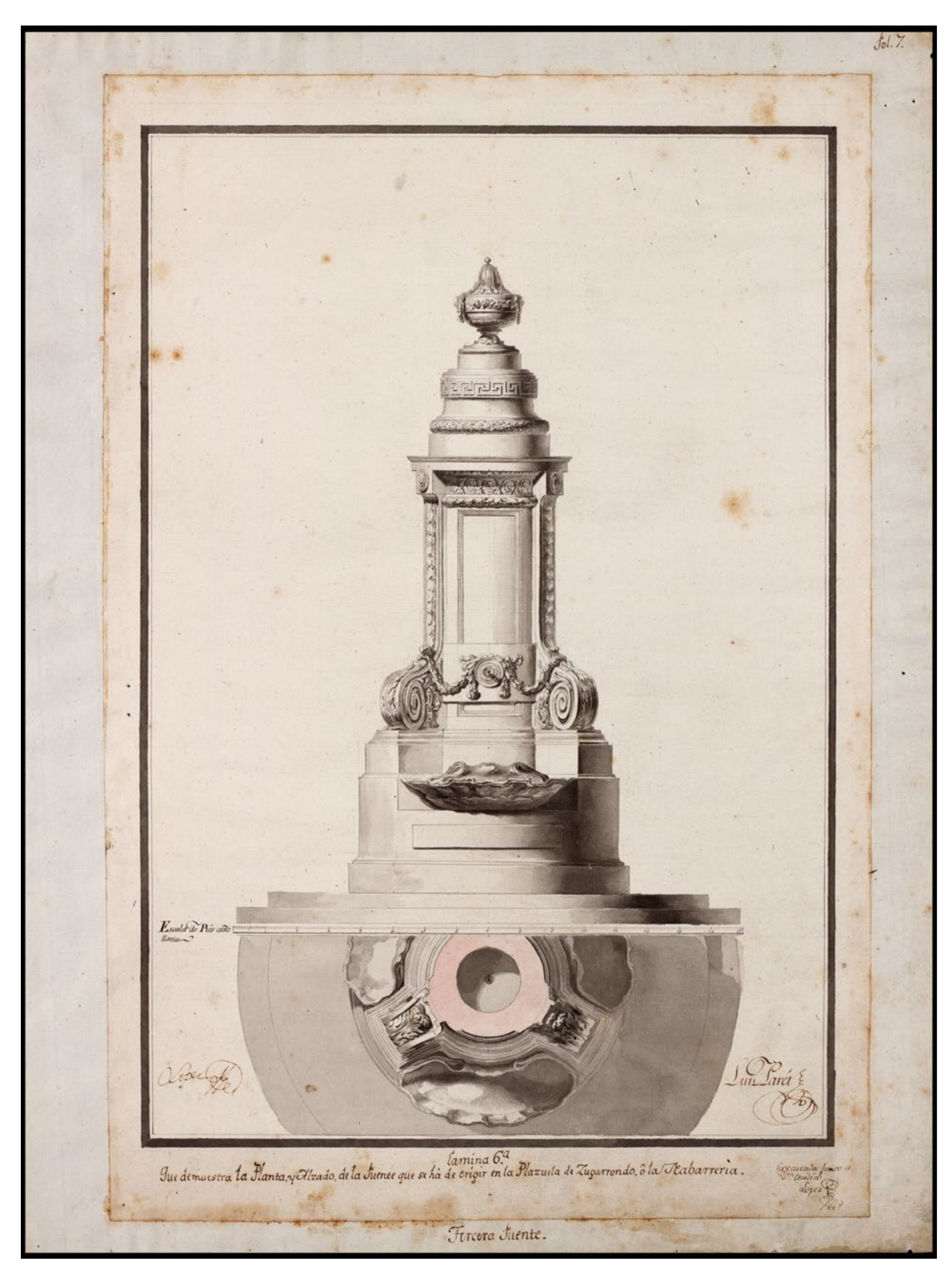
FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjurado del mismo color. Filigrana en el soporte primario: D & C BLAUW / IV [Dirk y Cornelius Blauw] correspondiente al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw. Tinta negra y aguada gris y rosa. Regla, compás y mano alzada. Filigrana en el soporte secundario: escudo dividido en cuatro campos con las iniciales D & C B, correspondientes al mismo molino papelero holandés.

DIMENSIONES: Soporte primario: 60 x 40 cm. Escala gráfica de 6 pies castellanos y de 7 pulgadas y media castellanas. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *Escala de Pies castellanos // Pulgadas castellanas // Lopez / Luis Paret // Lámina 5ª / Que demuestra la Planta de la Fuente que se a de erigir en la Taconera, cerca de San Lorenzo, con algunos ador- / nos en escala mayor.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 455.



Fuente para la Plazuela de Zugarrondo (Planta y alzado)

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjurado agarbanzado claro. Filigrana en el soporte primario: D & C BLAUW / IV [Dirk y Cornelius Blauw] correspondiente al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw. Tinta negra y aguada en tonos de gris y rosa. Regla, compás y mano alzada. Filigrana en el soporte secundario: escudo dividido en cuatro campos con las iniciales D & C B, correspondientes al mismo molino papelero holandés.

DIMENSIONES: Soporte primario: 60 x 40 cm. Escala gráfica de 15 pies castellanos. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *Escala de Pies caste / llanos // Lopez // Luis Paret // Lámina 6ª / Que demuestra la Planta, y Alzado de la Fuente que se há de erigir en la plazuela de Zugarrondo, o la Nabarrería // Egecutada junto* á / St*a. Cecilia //* En el soporte secundario: *Fol.7/ Tercera Fuente.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 455.



Fuente para la plaza del Consejo (Planta)

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

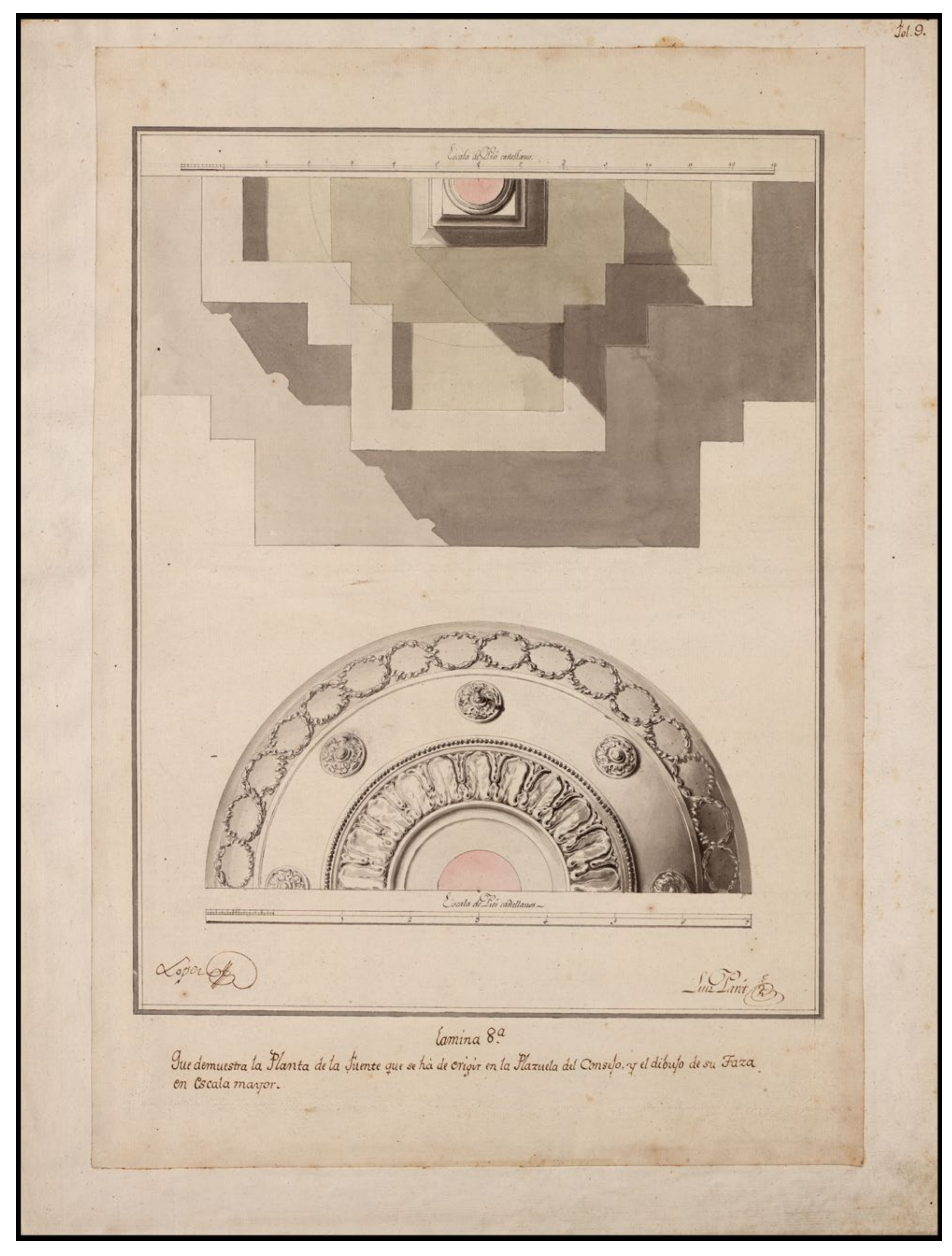
FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjurado del mismo color. Filigrana doble en el soporte primario: IV y flor de lis inscrita en un escudo coronado en la parte superior y motivo vegetal en la inferior con el nombre J KOOL [Holanda] debajo. Tintas negra y aguada en tonos gris, rosa y azul. Regla, compás y mano alzada. Filigrana en el soporte secundario: D & BLAUW / IV [Dirk y Cornelius Blauw] correspondiente al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw.

DIMENSIONES: Soporte primario: 58 x 40 cm. Escala gráfica de 13 pies castellanos. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *Lopez // Luis Paret // Escala de Pies castellanos // Lámina 7ª / Que demuestra la vista en elevación de la Fuente que se há de erigir en la Plazuela del Consejo // No se egecutó esta / Lopez //* En el soporte secundario: *Fol.8 / Cuarta Fuente.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona, Colección de Mapas, Planos y Dibujos, 455.



Fuente para la plaza del Consejo (Planta y detalles ornamentales)

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

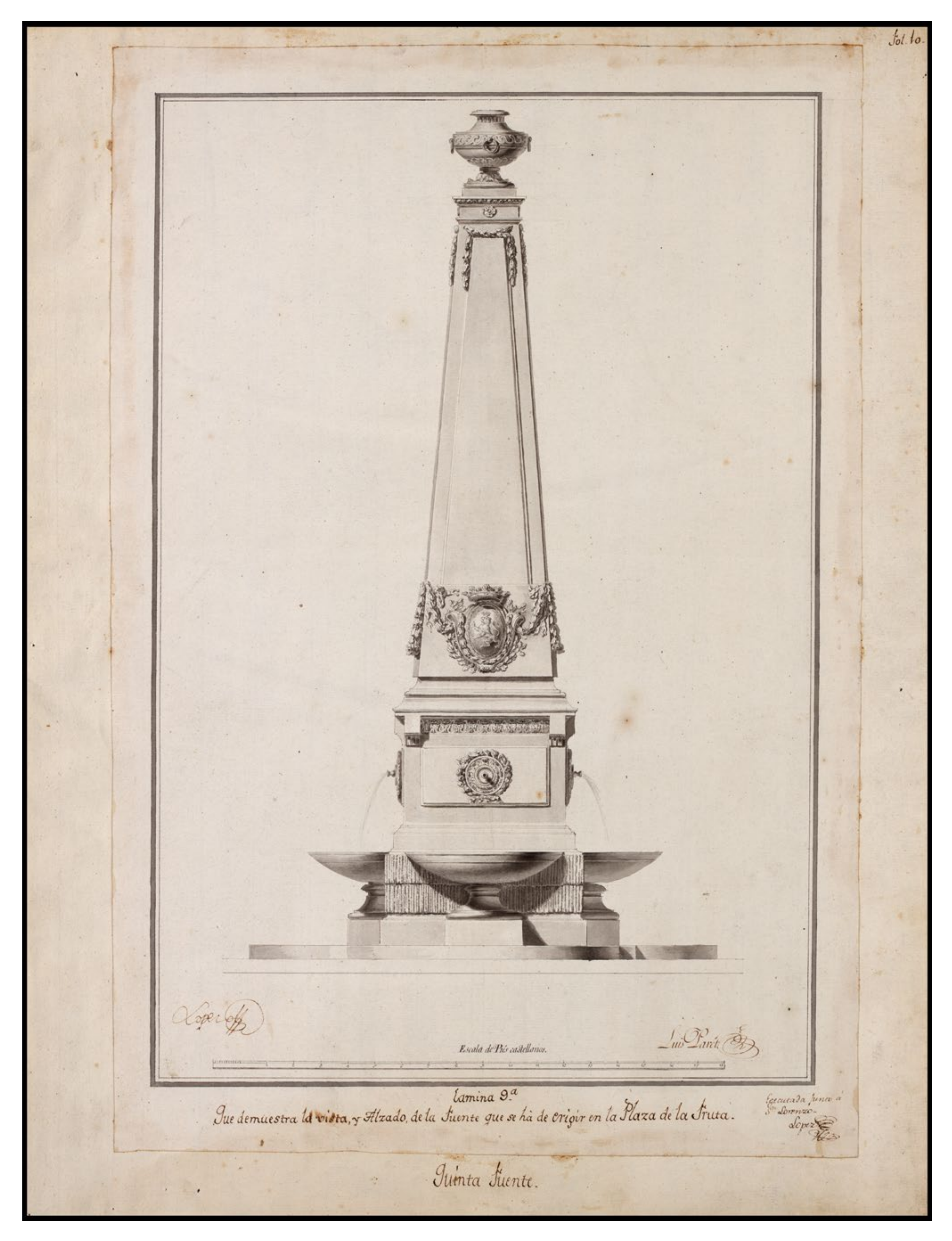
FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjurado del mismo color. Filigrana doble en el soporte primario: Flor de lis inscrita en un escudo coronado en la parte superior y motivo vegetal en la inferior, con el nombre J KOOL [Holanda] debajo. Tinta negra y aguada en tonos de gris, rosa y verde. Regla, compás y mano alzada. Filigrana en el soporte secundario: D & BLAUW / IV [Dirk y Cornelius Blauw] correspondiente al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw.

DIMENSIONES: Soporte primario: 50 x 40 cm. Escala gráfica de 13 pies castellanos. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *Escala de Piez castellanos // Lámina 8ª / Que demuestra la Planta de la Fuente que se há de erigir en la Plazuela del Consejo y el dibujo de la taza / en escala mayor* // En el soporte secundario: *Fol. 9.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 455.



Fuente para la plaza de la Fruta

AUTOR: Luis Paret y Alcázar (1746-1799).

FECHA: 1788.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado claro, encolado sobre otro soporte secundario de papel verjurado del mismo color. Filigrana en el soporte primario: escudo dividido en cuatro campos con las iniciales D & C B, correspondientes al molino papelero holandés fundado por Dirk y Cornelius Blauw. Tinta negra y aguada en tonos de gris. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: Soporte primario: 50 x 40 cm. Escala gráfica de pies 18 castellanos. Soporte secundario: 66,5 x 51 cm.

INSCRIPCIÓN: En el soporte primario: *Lopez // Luis Paret // Escala de Pies castellanos // Lámina 9ª / Que demuestra la vista y Alzado de la Fuente que se há de erigir en la Plaza de la Fruta // Egecutada junto á / Sn Lorenzo / Lopez //* En el soporte secundario: *Fol.10 / Quinta Fuente.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 455.

Planta y alzado de la reconstrucción de la fuente de Nuestra Señora de Roncesvalles

La Real Colegiata de Roncesvalles se vio fuertemente afectada por La Guerra de la Convención (1793-1795) al ser el único paso de entrada a Navarra para un ejército, que necesitaba un camino practicable por carruajes. En 1794 el ejército francés penetró en Roncesvalles y avanzó hasta Burguete, que quedó totalmente destruido, aunque finalmente los franceses no consiguieron seguir adelante y debieron replegarse. También la colegiata sufrió graves desperfectos en sus edificios, algunos totalmente arruinados, y el cabildo de Roncesvalles debió de hacer frente a numerosísimas reparaciones tras la contienda y una de ellas fue la de la fuente de Nuestra Señora, también llamada fuente de los ángeles. Este era el lugar en que se había aparecido la Virgen de Roncesvalles, uno de los signos de identidad de Navarra y el Pirineo, que con el paso del tiempo fue añadiendo elementos a su leyenda.

El cabildo había pedido a Joseph Poudez, arquitecto francés, que realizase dos proyectos de reconstrucción de la citada fuente, con una relación del coste que tendrían. Los diseños se encuentran dibujados a escala, con expresión de la escala gráfica, del pitipié y trazados a regla y compás. Aún pueden apreciarse restos de lápiz que han quedado sin borrar. Ambos proyectos presentan una especie de capilla o templete flanqueado por pilastras lisas, rematado por florones laterales y central, que alberga una hornacina para una copia en piedra de la titular de la colegiata. Dicha reproducción pétrea subsistió hasta 1877, en que fue destruida por un soldado.

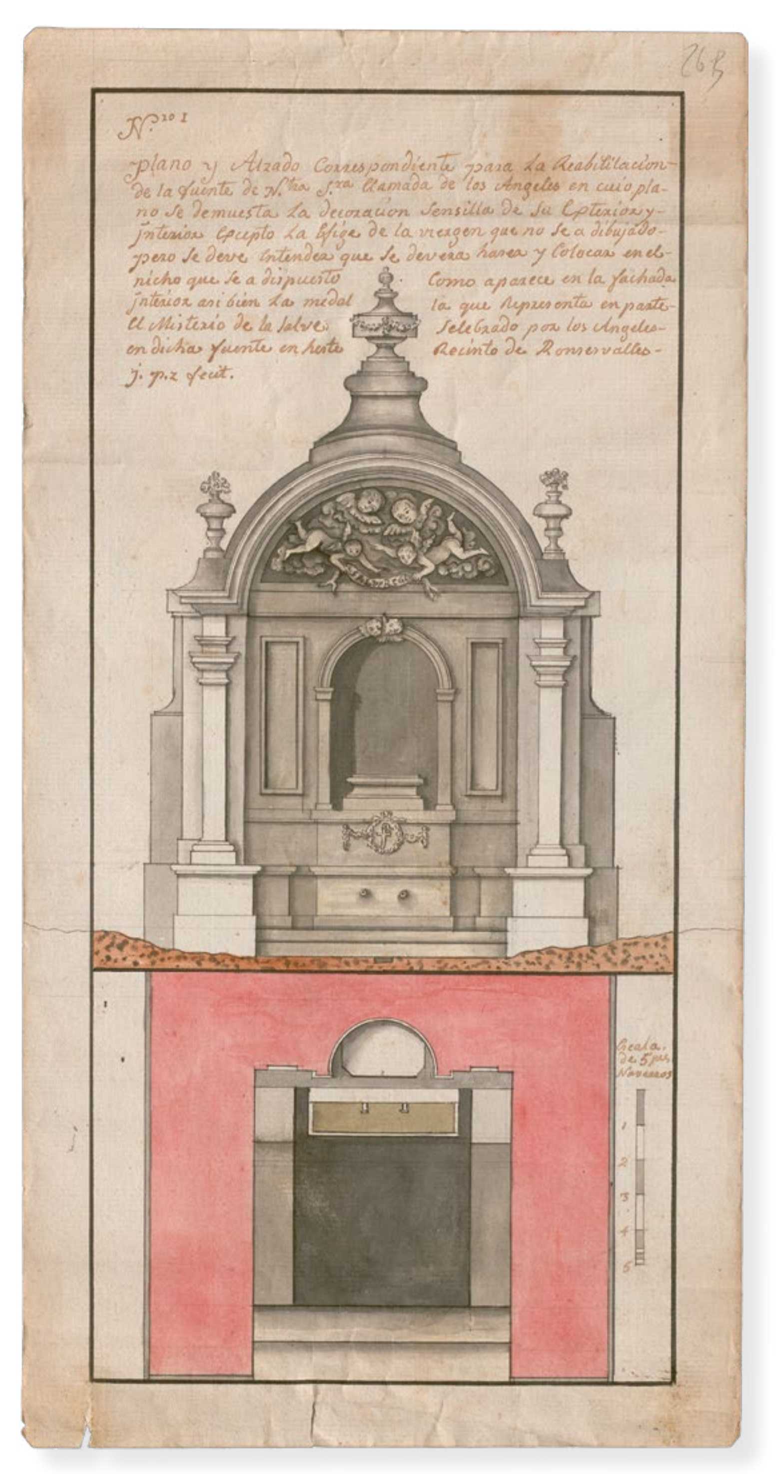
Sabiendo que los gastos de reconstrucción de varios edificios de la colegiata iban a ser altos, y que colaboraban también con la reconstrucción de pueblos cercanos, Poudez realizó el segundo diseño de forma más sencilla mediante una reducción ligera de la altura, y más acusada en la anchura y profundidad. Del mismo modo, simplificó las pilastras exteriores y redujo significativamente la piscina y la decoración escultórica del tímpano y el símbolo de Roncesvalles de la predela.

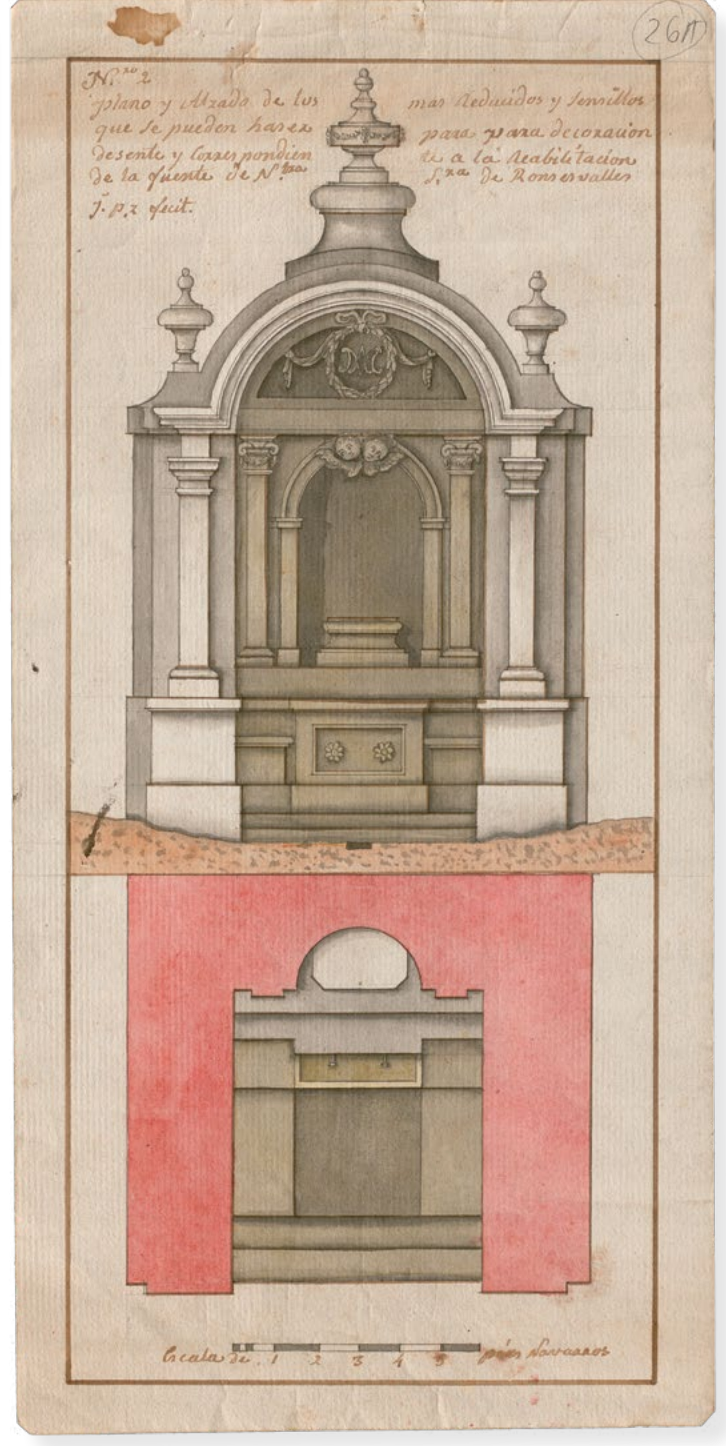
Es evidente que Poudez conoció representaciones de al menos la fuente anterior, a través de la obra *Historia de Roncesvalles* de Martín Burges y Elizondo de 1670, y con esta propuesta de estilo clásico, el arquitecto francés se desliga de la tradición decorativa anterior. Transforma la simplicidad y austeridad del diseño anterior y hace desaparecer las referencias a la leyenda de la aparición de la Virgen a excepción del coro angélico (los pastores, el obispo, el ciervo), para dar paso a una composición sobria y equilibrada, en consonancia con la nueva época y las construcciones que él mismo ya ha realizado y está proyectando en Roncesvalles.

Pese al diseño más sencillo y económico de Poudez, la escasez de recursos y los incontables gastos en reparaciones finalmente no permitieron que se realizara ninguno de los proyectos propuestos. Tampoco ayudó la guerra de la independencia y la turbulencia de las primeras décadas del siglo XIX. A lo largo de los años hubo numerosas propuestas de realizar una nueva fuente, como la del arquitecto José María Ayxelá Tarrats de mayo de 1962, pero ninguna fructificó y hoy puede verse la fuente desnuda de todo monumento, con una piedra grabada con la imagen de un obispo dormido con un ángel a su lado.

[David Ascorbe Muruzábal]

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*. Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.
Fernández Gracia, R., «La imagen de la Virgen de Roncesvalles. Culto, estampas y pinturas desde la Edad Moderna», *Pregón siglo XXI*, núm. 59, 2021, pp. 91-96.
Fuentes y Ponte, J., *Memoria histórica y descriptiva del santuario de Nuestra Señora de Roncesvalles*, Lérida, 1880.
Martínez Alegría, A., *Roncesvalles*. Pamplona, Aramburu, 1965.





Planta y alzado de la reconstrucción de la fuente de Nuestra Señora de Roncesvalles

FECHA: c. 1800.

AUTOR: Joseph Poudez (1742-c. 1808).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: rosario con las letras «D&TH» en la parte inferior. Dibujo a pluma con tinta sepia y acuarela gris, marrón y roja. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 37 x 18 cm. y 43 x 22 cm. Escala gráfica de 5 pies navarros.

INSCRIPCIÓN: *Nro. 1./ Plano y alzado correspondiente para la reabilitacion / de la fuente de Nra. Sra. llamada de los angeles en cuio pla-/ no se demuestra la decoración sencilla de su exterior y / interior, excepto la efige de la virgen que no se a dibujado / pero se deve entender que se devera hazer y colocar en el / nicho que se a dispuesto como aparece en la fachada / interior asi bien la medalla que representa en parte / el misterio de la Salve selebrado por los ángeles / en dicha fuente en heste recinto de Roncesvalles./ J. Pz fecit.// Escala / de pies / Navarros // Nro. 2./ Plano y alzado de los más reducidos y sensillos / que se pueden hacer para para [Sic.] decoración / desente y correspondiente a la reabilitacion / de la fuente de Nra. Sra. de Roncesvalles./ J. Pz. fecit.*

LOCALIZACIÓN: Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles, Obras, fajo 1, núm. 1 (Planos 14 A y B).

Dibujos para la presa y molino de Santa Engracia de Pamplona

Traza de la nueva presa junto al molino de Santa Engracia (1)
FECHA: 1725.
AUTOR: Juan de Larrea († 1741).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uvas, símbolo muy abundante en el papel francés, sobre todo de la Auvernia. Tinta y aguada sepia y toques de color azul, naranjas y marrones claros. Regla y compás.
DIMENSIONES: 57,7 x 41,3 cm.
INSCRIPCIÓN: *Traza de la nueva presa que se ha de hacer en el molino de Sta Engracia = / Presa Vieja / Presa Nueva = / Puente // Casa de los Molinos // Alzado. // Alzado: // Paredon que Corre desde al Molino azia los Trinitarios // Madre del rio: / Atanguardia del extremo // Escala con la cual se a de medir / toda la fabrica // Escala particular para medir solo el Alzado // Martin Salinas.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 61.

Albillo Torres, C., *La presa de Santa Engracia (1225-2018)*, Memoriasdelviejopamplona.com, https://memoriasdelviejopamplona.com [consulta: 21/07/2023].
Alegría Suescun, D., *Guía del patrimonio histórico de los ríos de la Comarca de Pamplona. Río Arga*, Pamplona, Mancomunidad Comarca de Pamplona – Iruñerriko Mancomunitatea, 2010.
Azanza López, J. J., «La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obras del siglo xviii», *Príncipe de Viana*, núm. 211, 1997, pp. 295-328.
Galán Soraluce, F. J., «Presa de Santa Engracia», *Pregón siglo XXI*, núm. 52, 2019, pp. 56-59.

Los meandros del río Arga se alejan y acercan a la ciudad, a Pamplona, configurando espacios de alto valor paisajístico y patrimonial, de tal manera que el Parque Fluvial del Arga, con sus miles de metros cuadrados, constituye una de las zonas verdes más importantes y, su discurrir paralelo al curso del agua recorre puentes históricos como el de la Magdalena, San Pedro, Curtidores, Santa Engracia y Miluce, además de molinos, presas y diversas edificaciones que conforman un importante patrimonio preindustrial a lo largo de su cauce.

Las imágenes presentan la traza de la presa nueva y molino que se han de realizar en el molino de Santa Engracia en 1725, cuyos elementos, molino y presa, aparecen citados en la documentación en el siglo xiii. El nombre se debe a la proximidad al emplazamiento del convento de las Clarisas de Santa Engracia, instaladas en 1227, cuando un vecino de Pamplona les hizo entrega del sitio que poseía extramuros de la ciudad, pasado el puente y el molino de Mazón, nombre que fue sustituido, con el tiempo, por el de Santa Engracia.

El molino se enclava en un recodo de la orilla izquierda del río, construcción fortificada donde se molía cereal. Utilizado como arsenal para el burgo de San Cernin durante la Guerra de la Navarrería, pasó más tarde a manos de las Clarisas y, posteriormente, a la cofradía de Santa Catalina y sirvió posteriormente, a partir del siglo xvi, como molino harinero municipal para los hornos del Vinculo. El molino se transformó a finales del siglo xix en la Electra Municipal. Actualmente, tras los derribos en 2009 de las construcciones del entorno, quedan la presa, la rejilla de acceso al molino y el antiguo canal de retorno de las aguas.

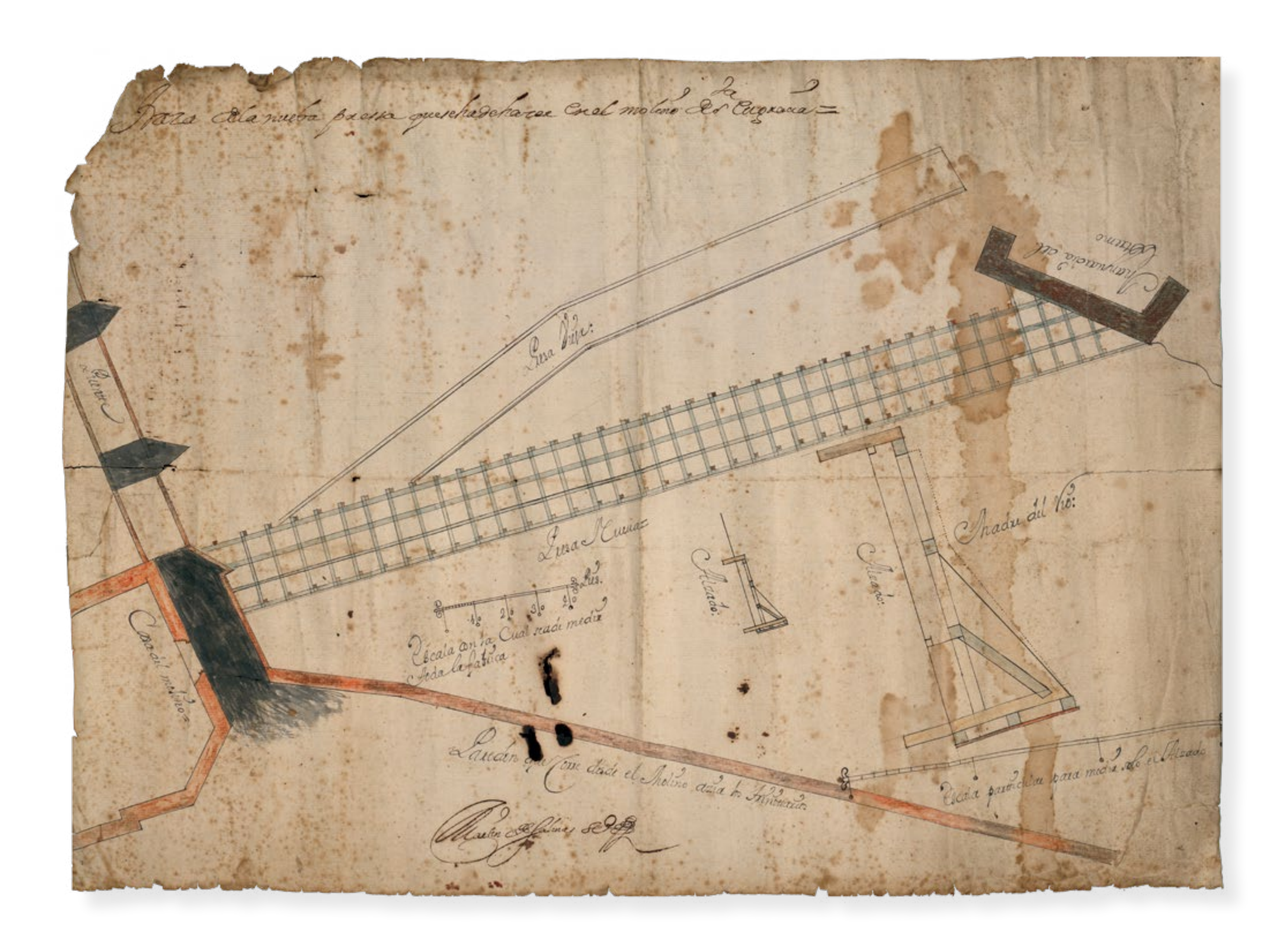
Junto al puente de Santa Engracia hay un azud, de unos 2 metros de altura, que crea un desnivel utilizado para el molino harinero. Emplazado junto al cauce, el molino necesita agua para su funcionamiento, por ello se construyó una infraestructura, capaz de dotarle de energía hidráulica, en la que se incluye una zona de captación mediante la creación de una presa, una conducción y un depósito en el que se acumula el agua que moverá rodetes y muelas. Sin embargo, estos azudes eran destruidos con facilidad por las avenidas de los ríos, por lo que se fueron construyendo sistemas más resistentes y perdurables, clavando troncos verticalmente en el cauce, entre los que se disponían otros elementos lígneos para desviar el agua.

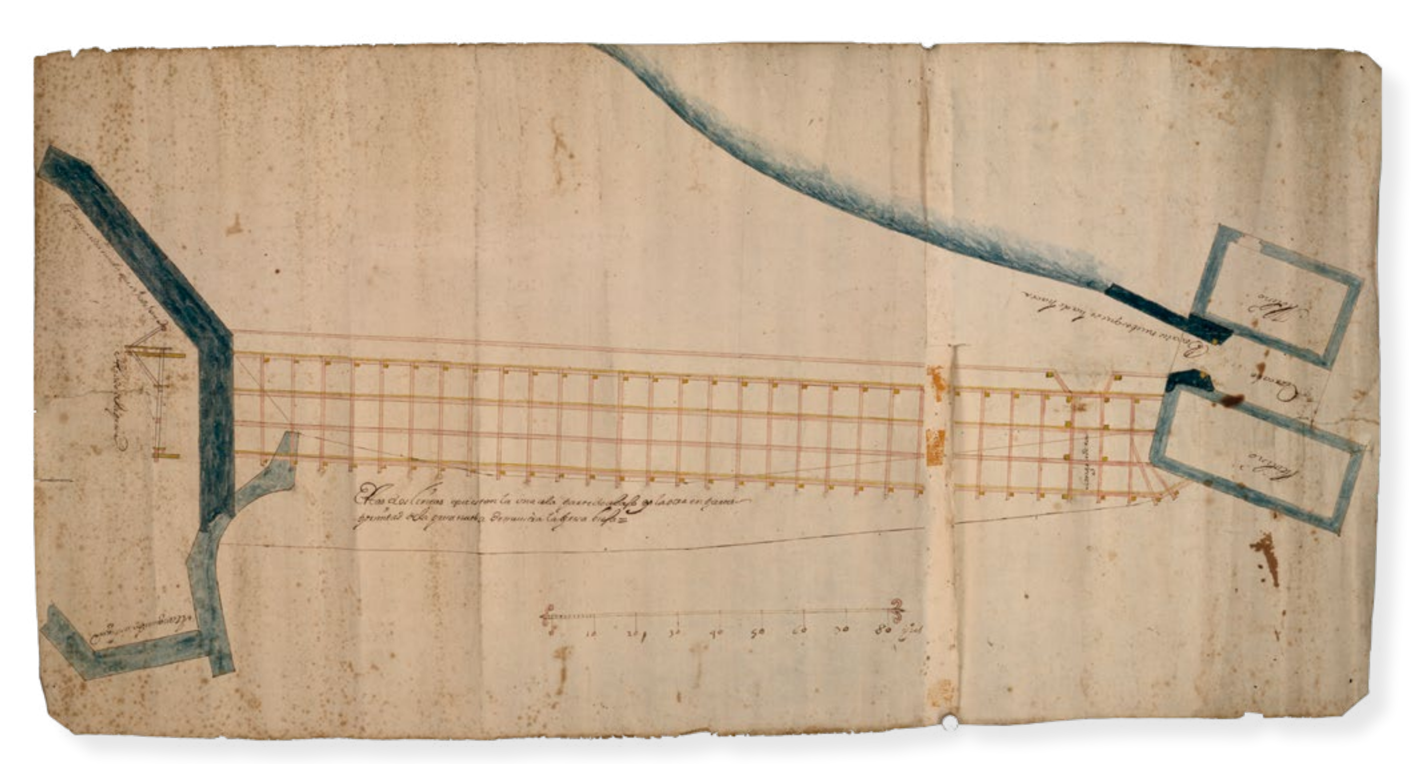
Por ello, las imágenes presentan la traza de la presa nueva que se realizará en 1725, posiblemente por la destrucción o los desperfectos de alguna avenida. La primera imagen presenta el puente con tajamares, junto al que se emplaza el molino y los trazados de la presa vieja y la presa nueva realizada con mampostería y tarjaderas, o tablas de madera, para contener la corriente. El dibujo ofrece, además, un alzado de la presa a distintas escalas y un gran paredón, posiblemente de refuerzo. La segunda imagen presenta los edificios del molino con mayor detalle con el bocal nuevo que se hará, mostrando la derivación de las aguas a través de la presa o azud.

Los planos de la presa y molino fueron realizados por Juan de Larrea (m. 1741) natural de Durango, uno de los grandes maestros arquitectos que trabajaron en Navarra durante la primera mitad del siglo xviii. Sus obras y actividad se localizan en diversos lugares: Tafalla, Baztán, Pamplona, Sorlada, Artajona, Durango, Puente la Reina, Mendavia, Lodosa o Miranda de Arga, destacando sus informes y diseños para grandes conjuntos arquitectónicos, como la torre de San Gregorio Ostiense o la ampliación de la parroquia de Tafalla. Trabajó asimismo en el puente de Caparroso, dado que en 1701 se tiene noticia que se habían terminado los trabajos realizados por Juan de Larrea, Juan de las Heras y el cantero José de Arruri. En el Archivo Municipal de Pamplona, se conserva la documentación del remate de candela para la ejecución de la obra.

En marzo de 2018 nuevamente se rompió la presa de Santa Engracia, que ya había dado señales de deterioro anteriormente por el tiempo transcurrido desde su último arreglo y por las frecuentes avenidas. A raíz de esta rotura, por la imagen que ofrece actualmente el río en este tramo y la imposibilidad de practicar actividades deportivas, ha surgido la idea sobre la conveniencia o no de dejar el río sin la presa.

[Carmen Jusué Simonena]





Traza de la nueva presa junto al molino de Santa Engracia (2)

FECHA: 1725.

AUTOR: Juan de Larrea (†1741).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y aguada sepia y toques de color azul, naranjas y marrones claros. Regla y compás.

DIMENSIONES: 82,3 x 41,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *Estas dos líneas que están la una a la parte de abajo y la otra en partes~/ por mitad de la presa nueva demuestra la presa vieja // Atanguardia nueva que se a de hacer // Alzado de la presa // Sangradera // Molino / Carcabo / Molino / Bocales nuevos que se a de hacer / Atanguardia antigua / Atanguardia nueva que se a de hacer // Alzado de la presa.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 60.

Dibujos para la presa y puente de Artajo, en el río Irati

El río Irati, cuya caudal ocupa el tercer puesto de los ríos navarros, únicamente superado por el Aragón y el Arga, está formado por la confluencia, cerca de la ermita de la Virgen de las Nieves, del río Urbeltza, que procede del Irati francés y con el de Urtxuria que drena las laderas occidentales del pico de Ory. Surcado por diversas presas o azudes que embalsan sus aguas para distintos usos y jalonado por más de 20 puentes entre los que destacan algunos realmente interesantes como el de Arive, el de Aoiz o los de Lumbier.

La imagen nos presenta planos de la presa y puente de Artajo, concejo situado en la zona sur del valle de Lónguida, a la orilla izquierda del río Irati, flanqueado al oeste por los montes de San Adrián de la sierra de Gongolaz. Lugar que cuenta con un evocador puente de traza posiblemente medieval, y en el que se documenta un molino harinero en el Irati al cual se accedía en barca.

El conjunto de estos planos, así como otros dos conservados en el Archivo General de Navarra que complementan los presentes, ofrece un aspecto de gran interés pues reflejan una serie de ingenios hidráulicos que muestran elocuentemente el aprovechamiento del río. En el que un molino, puente, presa de madera y detalles de la derivación del agua, reflejan un conjunto unitario. Emplazado junto al cauce, el molino necesita agua para su funcionamiento, por ello se construye toda una compleja infraestructura, capaz de dotarle de energía hidráulica, en la que se incluye una zona de captación mediante la creación de una presa, una zona de conducción mediante un canal y un depósito en el que se acumula el agua que moverá rodetes y muelas, para ser, nuevamente, devuelta al río.

De esta manera, el plano número 1 representa la presa de Artajo, con la proyectada estructura o armazón de madera y unos estribos en escuadra, de los que se incluye un perfil. Figura también el proyectado bocal del molino, con su acequia y la caseta de las paraderas. Otro de los planos, de pequeño tamaño y no representado, presenta la planta del bocal y el canal de la presa con sus paredes, las paraderas y los rodetes del molino, en este caso se trata de un molino hidráulico de rodete –del extendido tipo «mediterráneo» y eje vertical–, que aprovecha fuertes saltos con dos pares de muelas. El plano número 2, representa la planta y el alzado del puente, de 3 arcos de medio punto, sobre pilares con fuertes tajamares tanto aguas arriba como aguas abajo. Se trata de un puente de arco, con apoyos situados en los extremos de la luz de los arcos.

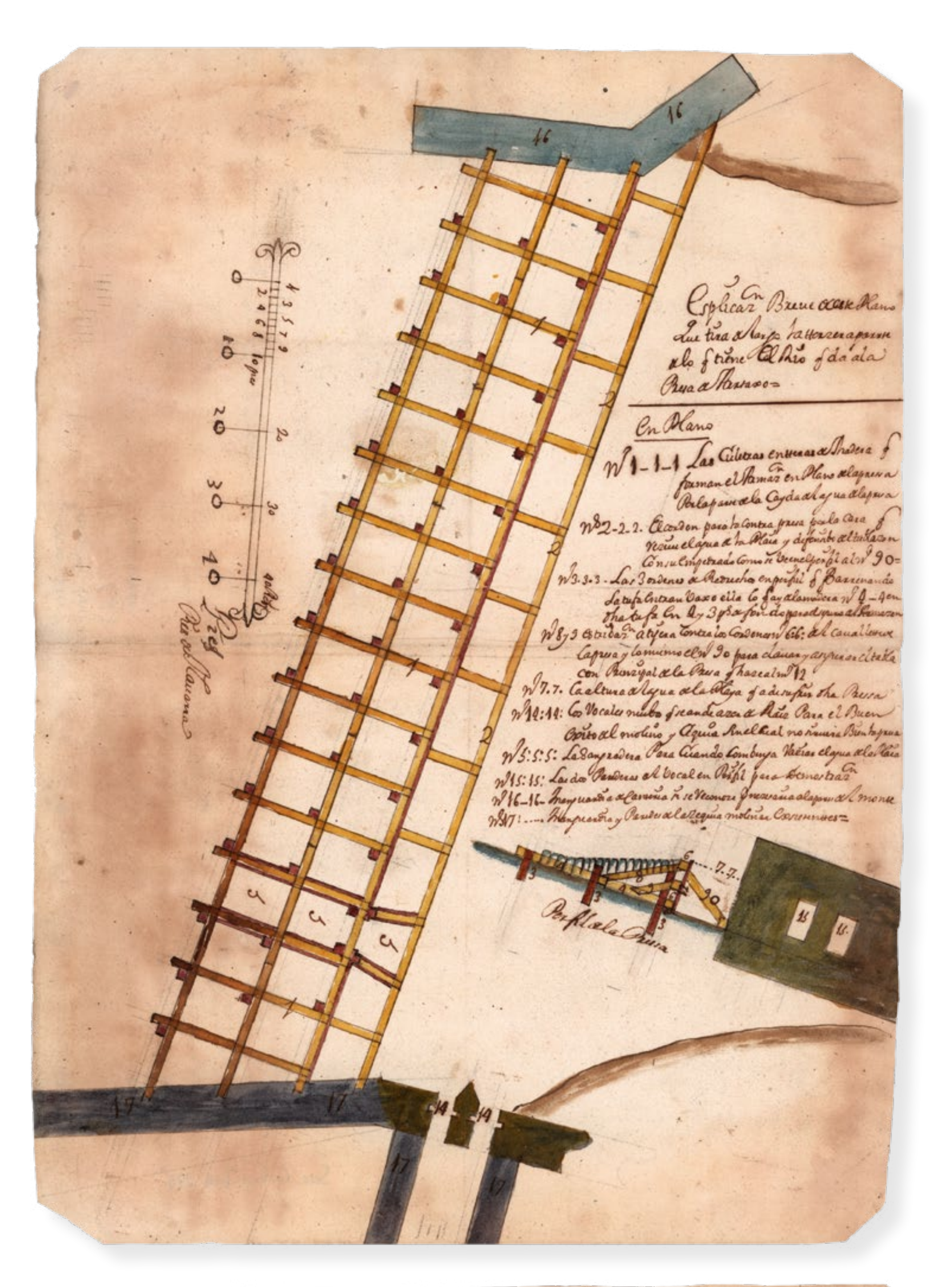
Existe, además, otro plano correspondiente a la misma presa, con detalles y alzados de la presa semejantes al que muestra la estructura de la presa e incluye la pared del molino y el muro o contrafuerte al otro lado de la presa, su perfil, el empedrado, la parte de obra que se había realizado con anterioridad, así como la entrada y salida del agua. Los planos, además de su interés ofrecen una factura de gran calidad, con detalles interesantes y colorido adecuado. En definitiva, un conjunto hidráulico importante en su aspecto y contenido.

El autor de los planos es Fermín de Acha, maestro de obras en Pamplona, que en 1744 realizó el proyecto de la sacristía de los canónigos de la catedral de Pamplona y en 1731 la traza de la ampliación de la nave de Santa María de Tafalla, juntamente con el maestro Juan de Larrea, que también realizaron una de las cinco capillas que se debían abrir a la nave que quedaría alojada en el interior del primer cuerpo de la torre.

Juntamente con estas presas y puentes cuyos planos son detallados y completos, existen otros en el Archivo Real y General de Navarra realmente interesantes como la planta de la presa de Lumbier, de 1690, también en el río Irati; la planta y perfil del puerto de la presa molinar de Tudela de 1793, realizado por Francisco Garbayo y José Gil Ibarra; la amplia panorámica de las acequias y presa del molino del río Alhama en Cintruénigo, de 1630, o la imagen también amplia de río Queiles desde Aragón hasta que entra en término de Tudela, con especificación de sus presas, de 1792.

[Carmen Jusué Simonena]

Alegría Suescun, D., «La presa del río Irati entre Liédena y Sangüesa», *Zangotzarra*, núm. 9, 2005, pp. 201-223.
Apraiz Sahagun, A. (coord.); Martínez Matía, A.; Romano Vallejo, M., *La fragilidad de un legado. Patrimonio Industrial en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Deporte y Juventud / Nafarroako Gobernua. Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentua, 2019.
Bueno Hernandez, F., *Las presas españolas. Un importante patrimonio histórico y cultural*, https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259.2/357/Lecci%C3%B3n_naugural_2004-2005.pdf?sequence=8&isAllowed=y [consulta: 21/07/2023].
Bueno Hernández, F., «Las formas de las presas. Formas estructurales y formas hidráulicas», *Ingeniería y Territorio*, núm. 85, 2008, pp. 56-67.



Plano de la presa de Artajo

FECHA: c. 1740.

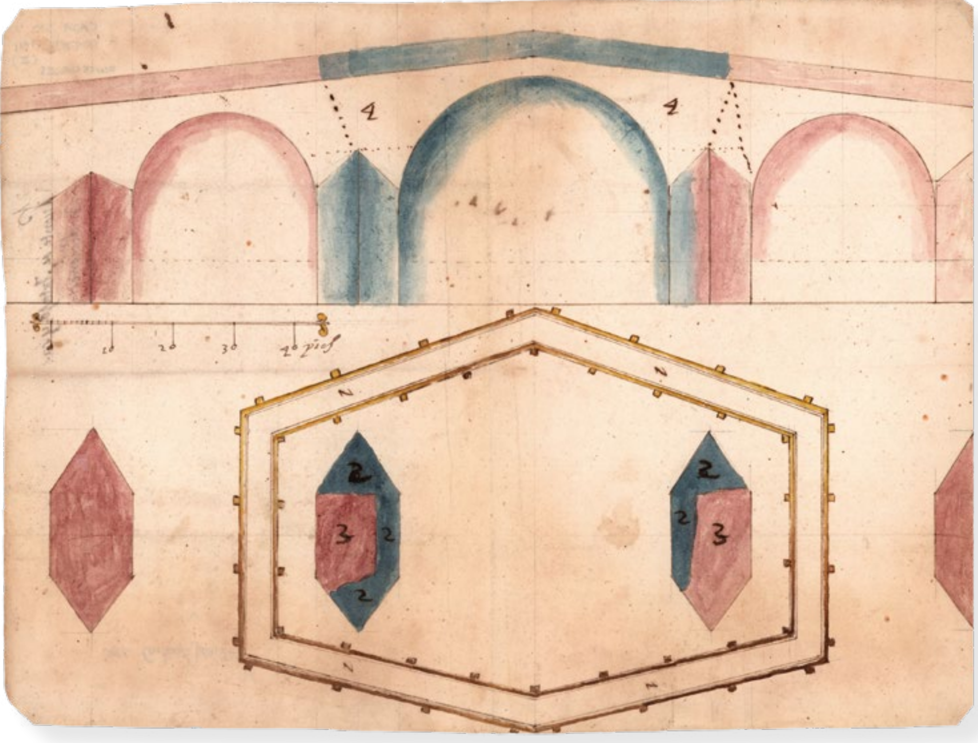
AUTOR: Fermín de Acha (1ª mitad del siglo XVIII).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y aguada sepia y toques de color azul oscuro casi negro, rosas grises y marrones. Regla y compás.

DIMENSIONES: 30,5 x 40,5 cm. Escala de 40 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Esplicaz^{on} Breve de este Plano / que tira de largo la tercera parte / de lo q tiene el Rio q da a la / Presa de Artaxo...* Relación de las partes importantes en clave numérica.

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 225.



Plano del puente de Artajo

FECHA: c. 1740.

AUTOR: Fermín de Acha (1ª mitad del siglo XVIII).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: está formada por tres círculos, incluyendo el superior un calvario con tres cruces potenzadas, inscritas en su parte superior, la central y la izquierda, en un círculo. Tinta y aguada sepia y toques de color azul, rosas grises y marrones. Regla y compás.

DIMENSIONES: 41 x 29,5 cm. Escala de 40 pies.

INSCRIPCIÓN: *4 / 4 / 2 / 2 / 2 / 3 / 3. 40 pies.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 225.

Dibujo para la presa y molino de Recajo en Viana

Plan general de la presa y vocales antiguos y la forma en que se deben reedificar las obras del molino de Recajo, de Viana

FECHA: 1778.

AUTOR: Francisco Alejo de Aranguren (Logroño, c. 1710-1785), arquitecto y autor de diversas obras relacionadas con canalizaciones de suministro de agua y puentes.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Doble: la primera flor de lis con frontón y entablamento, la segunda HONIG & OONEN. Tinta y aguada sepia y toques de color amarillo «pajizo», negro, azul, gris y sepia. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 70 x 50 cm. Escala de 200 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *PLAN GENERAL QUE MANYFYESTA LA PRESA Y VOCALES ANTYGUOS Y LA FORMA EN QUE SE DEVEN / REEDYFICAR DYCHAS OBRAS PERTENECYENTES A EL MOLINO DE RECAXO PROPIO DE LA CYUDAD / DE VYANA // ESPLYCACYON DE ESTE PLAN GENERAL / Lo que va de Color Paxizo demuestra la fabrica Antigua de los Vocales medio Arruynados. / Lo que va de Color Oscuro Manifiesta lo que se a de hacer de Planta...// RYO EBRO // TERMYNO DE LA CYUDAD DE LOGROÑO... // Fran. Alejo de Aranguren.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 154.

ALEGRÍA SUESCUN, D., «La presa del río Irati entre Liédena y Sangüesa», *Zangotzarra*, núm. 9, 2005, pp. 201-223.

BUENO HERNANDEZ, F., «Las presas históricas españolas. Ingeniería y patrimonio», *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Burgos, 7-9 junio de 2007*, vol. 1, 2007, pp. 121-134.

BUENO HERNANDEZ, F., «Las formas de las presas. Formas estructurales y formas hidráulicas», *Ingeniería y Territorio*, núm. 85, 2008, pp. 56-67.

Las presas en España, Colección de Ciencias, Humanidades e Ingeniería, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, núm. 81, 2008.

La disponibilidad de agua ha sido desde épocas remotas uno de los condicionantes más fuertes para el establecimiento y posterior desarrollo de los asentamientos y, por supuesto, de la ocupación del territorio y distribución de la población. Para un mejor aprovechamiento y utilización del agua, se comenzaron a construir presas con fines diversos tales como movimiento de nuevos «ingenios mecánicos», regulación de caudales para canales de navegación o transporte, regadíos, abastecimiento o protección frente a avenidas. Por tanto, las presas son estructuras que permiten interrumpir el cauce de un río para formar un embalse, de manera que el agua quede estancada y se pueda hacer uso de ella.

Junto a ellas, los azudes son presas o paradas construidas en medio de un río con el objetivo de parar y desviar su caudal de agua, normalmente de forma parcial, para dirigirlo hacia la entrada del canal o acequia que empieza en el mismo borde del río. En definitiva, por un lado, las presas almacenan agua pues al tener su altura a una distancia considerable con respecto al cauce, el agua no las rebasa y forman un embalse tras de sí. Por su parte, los azudes retienen agua, pero no la almacenan, debido a que el agua rebosa por la parte superior.

La magnífica imagen, muestra un plan general en el que aparecen la presa y los bocales antiguos, así como la manera en que se deben reedificar o rehacer dichas obras para abastecer de agua al molino de Recajo de la localidad de Viana. Representa un plano de situación de la presa, junto al río Ebro, frente al término de la ciudad de Logroño. Incluye también planta, alzado o elevación y perfil cortado de la obra, con detalles del bocal y el muro de contención. Al dorso, contiene un auto del ayuntamiento de Viana, dando fe de la presentación del plano en noviembre de 1778.

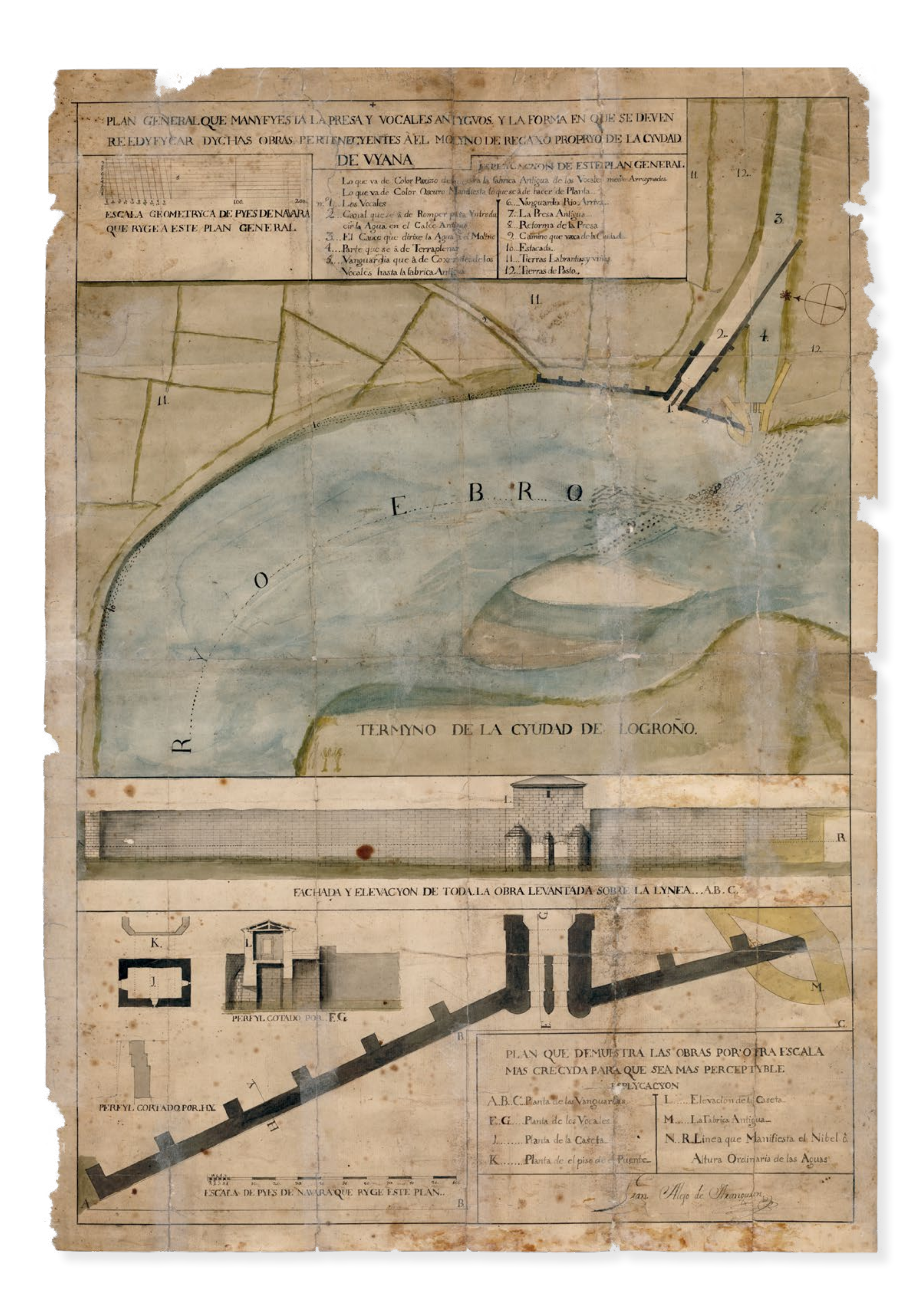
Imagen que ofrece gran detallismo, dado que en su parte superior muestra el espacio del río Ebro sobre el que se va a actuar detallando, en trazado negro, la planta de la nueva construcción con las obras que se deben realizar en el nuevo canal hasta llegar a su unión con el canal antiguo y en color amarillento «pajizo», la fábrica antigua y los bocales ya arruinados. La parte inmediatamente inferior a la anterior, muestra en primer lugar, un magnífico alzado de la fachada y del nuevo frente que se va a realizar, así como el alzado de los bocales, añadiendo la línea del nivel ordinario de las aguas (N-R).

El último espacio, con una detallada explicación del porqué cambia la escala «*más crecida para que sea más perceptible*», ofrece la planta de la caseta (J), la elevación de la misma (L), la planta de toda la construcción en negro y, como en la parte superior, el detalle en amarillo del canal de derivación antiguo. En el Archivo Municipal de Viana, se conservan algunas sencillas trazas de la canalización del molino de Recajo.

Realmente, un interesante plano, esquemas y alzados realizado por Francisco Alejo de Aranguren (Logroño, c. 1710-1785) arquitecto y autor de diversas obras relacionadas con canalizaciones de suministro de agua y puentes. Desarrolló la mayor parte de su labor en el entorno de La Rioja, Navarra, Miranda de Ebro y norte de Burgos. Maestro de Santos Ángel de Ochandátegui, con el que desarrolló buena parte de trabajos, entre ellos la conducción de aguas potables de Pamplona, de 1783 a 1785, o el edificio del ayuntamiento y el puente de Carlos III en Miranda de Ebro. Ambos trabajaron como colaboradores personales de Ventura Rodríguez en varios de sus proyectos, como los que llevó a cabo en Pamplona y en Miranda de Ebro.

En los últimos años, se está considerando que algunas presas y azudes son estructuras que contienen el cauce de los ríos. Es decir, son, a veces, obstáculos fluviales que intervienen el funcionamiento de los ríos y, en consecuencia, a la biodiversidad. Por ello, muchas organizaciones e iniciativas europeas plantean su demolición. El principal argumento es que los ríos tienen una extraordinaria capacidad de recuperación una vez que pueden discurrir libres de nuevo y por ello nada puede restaurar los ríos con tanta rapidez y eficacia como la supresión de azudes y presas, cuestión realmente sorprendente y complicada dado el interés patrimonial de muchas de ellas.

[Carmen Jusué Simonena]



PLAN GENERAL QUE MANYFYESTA LA PRESA Y VOCALES ANTYGVOS. Y LA FORMA EN QUE SE DEVEN
REEDYFYCAR DYCHAS OBRAS PERTENECYENTES À EL MOLYNO DE REGAXO PROPRYO DE LA CYUDAD
DE VYANA
ESCALA GEOMETRYCA DE PYES DE NAVARA
QUE RYGE A ESTE PLAN GENERAL
100.
200.
DE ESTE PLAN GENERAL.
Lo que va de Color Paxizo
la fabrica Antigua de los Vocales
Arruynados
Lo que va de Color Oscuro
lo que se à de hacer de Planta..
n.º 1...Los Vocales
2...Canal que se à de Romper
cir la Agua en el Calce
3...El Cauce que dirixe la Agua
el Molino
4...Parte que se à de Terraplenar
5...Vanguardia que à de Coxer
de los
Vocales hasta la fabrica
6...Vanguardia Rio Arriva..
7...La Presa Antigua...
8...Reforma de la Presa
9...Camino que vaxa de la Ciudad..
10...Estacada..
11...Tierras Labrantias y viñas
12...Tierras de Pasto..
E B R O
R
O
TERMYNO DE LA CYUDAD DE LOGROÑO.
FACHADA Y ELEVACYON DE TODA LA OBRA LEVANTADA SOBRE LA LYNEA...A.B.C.
PERFYL CORTADO POR...F.G.
PERFYL CORTADO POR H.Y.
ESCALA DE PYES DE NAVARA QUE RYGE ESTE PLAN..
PLAN QUE DEMUESTRA LAS OBRAS POR OTRA ESCALA
MAS CRECYDA PARA QUE SEA MAS PERCEPTYBLE
A.B.C..Planta de las Vanguardias
F..G....Planta de los Vocales
J........Planta de la Caseta..
K........Planta de el pise
Puente..
L.....Elevacion de la Caseta..
M.....La Fabrica Antigua..
N..R.Linea que Manifiesta el Nibel ô
Altura Ordinaria de las Aguas

Plan general para el regadío de Valtierra, Arguedas y Tudela

El plano objeto de este estudio es base de un Plan general donde se observa la situación del Río Aragón, así como las obras proyectadas para regar terrenos de Valtierra, Arguedas y Tudela que puede enmarcarse en el pensamiento ilustrado de finales del siglo xviii y la Ley Agraria, con una Sociedad Tudelana de Amigos del País (1787), muy activa en su primera década de existencia, que se dedicó al impulso de la agricultura y formación de nuevos regadíos con el agua del Ebro.

Es la época de grandes proyectos como la construcción del Canal Imperial de Aragón (1176-1790) con una importante función social. El Plan objeto de este estudio es sin duda pequeño y descentralizado con posibles efectos locales no menos importantes. Aunque para Tudela el siglo xviii no fue nada de favorable en su crecimiento demográfico, se observa que fue positivo en otras localidades de la Ribera, como Arguedas o Valtierra, quedando vinculado, con carácter general, a la producción y productividad agrícola, la mayor demanda de tierras y la introducción rde nuevos cultivos que incentivara el regadío. No es un plan aislado, ya que un año más tarde, en 1797, aparece vinculado a este proyecto otro Plan de reconocimiento del río Aragón, en la embocadura de las aguas para la acequia de Villafranca que también afecta a la ciudad de Tudela y villas de Arguedas y Valtierra.

En un único plano se agrupan todos los dibujos que conforman el plan, numerados del 1 al 9, con una leyenda que los identifica. Entre ellos, el perfil del puerto para el paso de las almadías (núm. 6), testimonio del interés de mantener en los proyectos de obras públicas los canales de navegación como potenciación de la económica social. Para interpretar la composición del plano conviene recordar el sistema de representación renacentista que consideraba la geometría como base para la creación artística con un uso sistemático de la perspectiva. Acentuando este binomio de arte/ciencia se distinguen ciertos recursos propios del arte; tanto de tipo técnico como lavados, sombreados o claroscuros; como iconográficos, figuraciones naturalista. Se constata una tendencia dominante en plasmar tan sólo los elementos estrictamente necesarios para una información adecuada y hacerlos entendibles. Se une a la tendencia, durante del siglo xviii, de normalizar las prácticas gráficas, plásticas de reproducción y de comprensión del territorio ligado sobre todo al uso del color, pero sin abandonar el sentido pictórico de algunos elementos representados. La necesidad de utilizar el cromatismo es para explicitar su información de manera más evidente. Incorporar además alguna representación cenital, sistema que ya se observa en la cartografía de inicios de este siglo xviii con el fin de dar una mayor exactitud en los valores mensurables del territorio y en sus elementos constituyentes.

El papel utilizado es de un gramaje de elevado peso y calidad apropiado para el dibujo y elaboración de planos. Se significa la filigrana o marca de agua encontrada, muyen boga en esta época de finales del siglo xviii y cuyo origen es de inicios de este siglo. El motivo está realizado con un dibujo de atractivo trazado con las formas heráldicas como protagonistas. Se representa una flor de lis enmarcada en un escudo encima del apellido e inicial del nombre del fabricante, lo que le otorga su calidad y marca de identidad (J. Kool). Dicha marca, de procedencia posiblemente holandesa, es datada por otros autores en fechas posteriores al documento objeto de este tratado. Ello significa que puede haber diferentes variantes todavía no estudiadas. El incorporar en un mismo plano todos los dibujos, encajándolos como un puzle, es revelador sobre la posible dificultad de encontrar papel de suficiente calidad y accesible.

El autor es Fernando Martínez Corcín (1743-¿1808?), arquitecto de Alfaro (La Rioja) que, aunque destacó como tracista en la segunda mitad del siglo xviii, se le sitúa también como cartógrafo, ya que se documenta su actuación como director de las obras del Canal Imperial de Aragón al servicio de Ramón Pignatelli. Destaca por un funcionalismo y academicismo muy elaborado, como se observa en el plano de la fachada (no ejecutada) de la colegiata de Alfaro (1777), localizado en el Museo del Prado. Trabajo también en la catedral de Tarazona con motivo de la instalación del órgano, valoración de su sala capitular (1787) o ampliación de los pies del cuerpo de naves de esta Seo (1787) y construcción del cementerio de Tudela (1805).

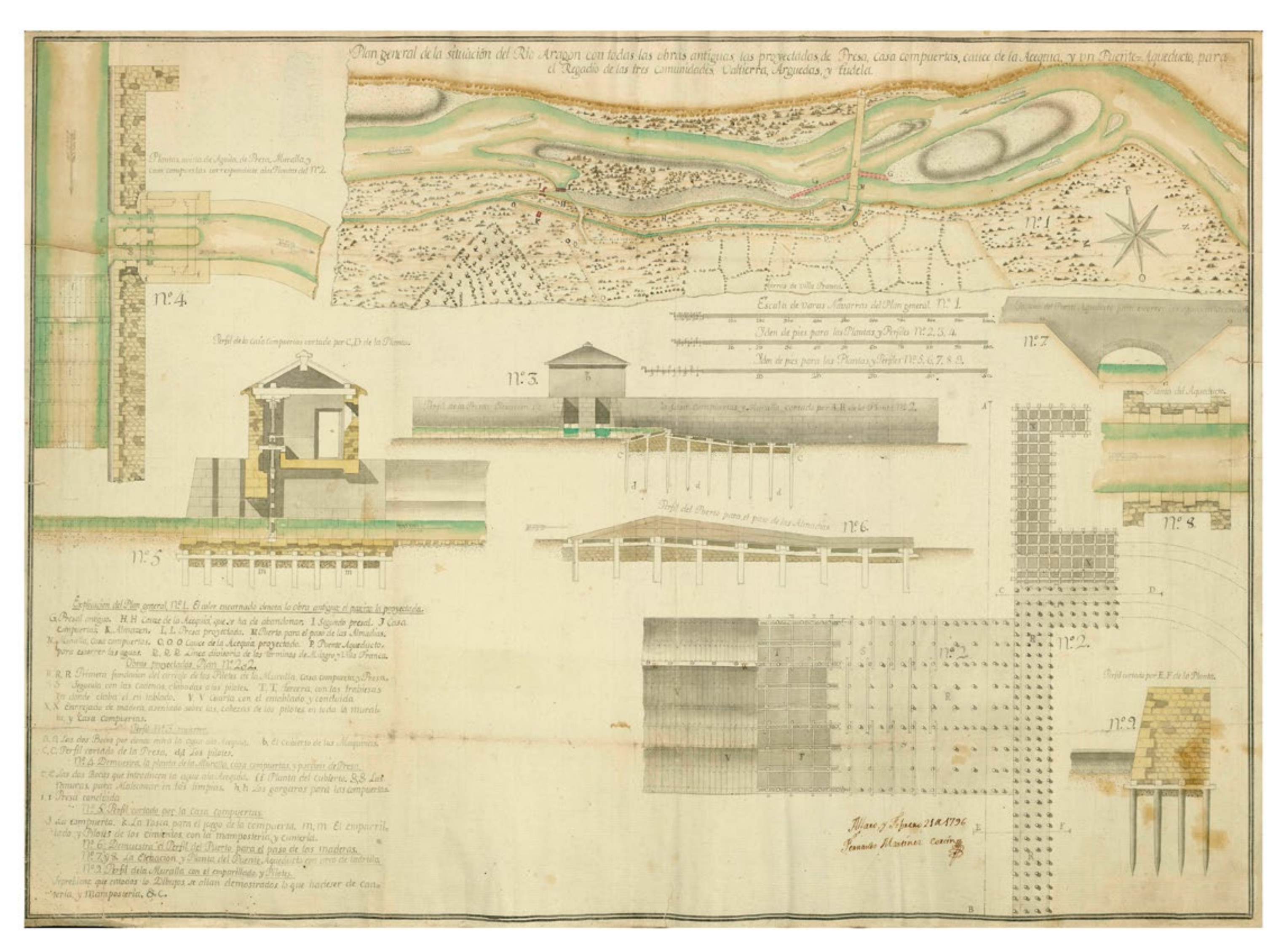
[Beatriz Pérez Sánchez]

Archivo Municipal de Tudela, LH_020, num. 5.

Alfaro Pérez, F. J., *La Merindad de Tudela en la Edad Moderna. Demografía y Sociedad*, Ayuntamientos de Fitero, Corella y Tudela, 2006.

Carretero Calvo, R., «La catedral de Tarazona en el siglo xviii: Renovación artística y transformaciones arquitectónicas», *Turiaso*, núm. 23, 2016-2017, pp. 9-52.

Muñoz Corbalán, J.M., «El dibujante ingeniero hacia la universalidad de la dualidad arte/técnica en la cartografía militar del siglo xviii». *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Santiago de Compostela*, num. 14, 2015, pp. 59-79.



Plan general de la situación del Río Aragón con todas las obras antiguas, las proyectadas, de Presa, casa compuertas, cauce de la Acequia, y un puente = acueducto, para el Regadío de las tres comunidades, Valtierra, Arguedas y Tudela

FECHA: 1796.

AUTOR: Fernando Martínez Corcín (1743-c. 1808).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado y agarbanzado. Filigrana: flor de lis inscrita en un escudo con corona en la parte superior y anagrama en la inferior que del tenor literal siguiente dice «J. KOOL». Tinta agrisada, aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 52,70 X 73 cms. Escala gráfica de 1000, 100, 50 varas navarras.

INSCRIPCIÓN: *Plan general de la situación del Rio Aragon con todas las obras antiguas, las proyectadas, de Presa, Casa compuertas, cauce de la Acequia, y un Puente= Aqueducto, para// el Regadio de las tres Comunidades, Valtierra, Arguedas y Tudela. //Plantas avista de Aguila, de Presa, Muralla, y// casa compuertas correspondiente, a las Plantas del N° 2// tierras de villa Franca//N°4/ Perfil de la casa compuertas cortado por C,D de la Planta// Escala de varas Navarra del Plan general N°1//1,1000// Yden de pies para las Plantas y Perfiles N° 2,3,4//1,100// Yden de pies para las Plantas y Perfiles N° 5,6,7,8,9//1,50// N° 4/ Perfil de la casa compuertas cortado por C,D de la Planta// N°3/ la Casa compuertas y Muralla cortado por A,B de la Planta Nª2// N°7/ Elevacion del Puente Aqueducto para escorrer las aguas en las crecients// N° 5 m.m// Perfil del Puerto para el paso de las Almadías/ n° 6 // Planta de Aqueducto, N 8// Explicacion del Plan general, N°1, El color encarnado denota la obra antigua; el paxizo la proyectada (subrayado)// G. Presal antiguo. H.H Cauce de la Acequiá, que se ha de abandonar. I Segundo presal J Casa/ Compuertas. K, Almazen. L,L Presa proyectada. M Puerto para el paso de las Almadias./N. Muralla, casa compuertas. O,O,O. Cauce de la Acequia proyectado. P, Puente Aqueducto,/ para escorrer las aguas. R,R,R Linea divisoria de los Terminos de Milagro y Villa Franca//Obras proyectadas Plan N° 2, y 2 (subrayado)/ R,R,R Primera fundación del arréglo de los Pilotes de la Muralla, casa compuerta, y Presa/ S S Segunda con las cadenas clavadas a los pilotes. T,T Tércera, con las traviesas/ en donde claba el en tablado. V,V Cuarta con el entablado, y concluida/ X,X Enrrejado de madera, asentado sobre las cabezas de los pilotes en toda la mural=/la, y Casa compuertas// Perfil N 3, muestra (subrayado)/ a,a. Las dos Bocas por donde entra el agua a la acequia. b, El cubierto de las Maquinas./ C,C Perfil cortado de la Presa. d,d Los pilotes.// N° 4 Demuestra, la planta de la Muralla, casa compuertas, y porción de Presa. (subrayado)/ e,e Las dos Bocas que introducen la agua a la Acequia. f,f, Planta del cubierto. g,g Las/ ranuras para Maleconar en las limpias. h,h los gargaros para las compuertas/ i,i Presa concluida// N° 5 Perfil cortado por la casa compuertas. (subrayado)// J La compuerta. K. La rosca para el juego de la compuerta. M,M El emparril=/lado y Pilotes de los cimientos con la mamposteria, y canteria.// N°6 Demuestra el perfil del puerto para el paso de las maderas. (subrayado)// N° 7, y 8. La Elebacion y Planta del Puente Aqueducto con arco de ladrillo (subrayado).// N°9. Perfil de la Muralla con el emparillado. y Pilotes (subrayado)// Se prebiene que en todos los Dibujos, se allan demostrados, lo que hadeser de can=/teria, y mampostería. &(símbolo) C.// N° 2, N° 2 // Perfil cortado por E,F de la Planta. N°9// Alfaro, y Febrero21 de 1796// Fernando Martinez Corcin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Planos, núm. 33.

Dibujos para el puente de Caparroso

Dibujo de la planta y elevación de las obras que subsisten en el puente de Caparroso, después de la ruina del 25 de septiembre de 1787

FECHA: 1787.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y aguada gris y toques de color sepia. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 30 x 76 cm. Escala de 300 pies castellanos.

INSCRIPCIÓN: *Dibuxo que representa la planta y elevación de las obras de canteria que subsisten en el Puente de la villa de Caparroso sobre el río Aragón, después de los quebrantos y ruinas que padecio por la extraordinaria inundacion acaecida en aquel parage en la mañana del dia 25 de Setiembre de 1787.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 30.

Los puentes a lo largo de la historia han identificado paisajes y se han erigido en articuladores del espacio. Javier Manterola, reconocido ingeniero de caminos, y catedrático de la Escuela Superior de Ingenieros de Madrid particularmente famoso por su trabajo como proyectista de puentes recuerda que «*el puente es un elemento del camino*», por tanto, no puede entenderse sin él, pero tampoco sin el obstáculo.

Atendiendo a su cronología, debemos tener en cuenta que, en muchos casos, es extremadamente dificultosa de asegurar puesto que se encuentran enmascarados por las sucesivas destrucciones y reconstrucciones que ha impuesto el paso de los tiempos. En cualquier caso, debemos recordar que varios puentes navarros han sido declarados Bien de Interés Cultural (BIC), como el de Puente la Reina en 1931; los de la Magdalena, Miluce y San Pedro de Pamplona, en 1939; el de Reparacea de Oyeregui en 1972; el de Cirauqui y el del río Salado de Lorca en 1992; el de San Miguel de Vera de Bidasoa en 2014. También el Acueducto romano – Puente de los Moros de Lodosa en 1970 y el Acueducto de Noain en 1992.

Y uno de los magníficos puentes atribuido a centurias medievales se encuentra en la localidad de Caparroso que, no en vano, lo ostenta en su escudo municipal: «*En campo de gules, un puente de varios arcos de oro sumado en el flanco siniestro de una ermita. Todo sobre ondas de plata y azur. Por timbre una corona real abierta*», es decir, representa el llamado localmente Puente Viejo sobre el que se dispone, al lado derecho, una ermita o pequeña caseta, las «*ondas de plata y azur*» hacen referencia al río Aragón, que discurre por la localidad. Puente que, junto con otros, como el de Puente la Reina o el de Tudela, podemos atribuir a la primera categoría de obras pública del Reino de Navarra.

El puente tenía once robustos arcos con fuertes tajamares de piedra en los pilares aguas arriba y contrafuertes aguas abajo. A finales del siglo XIII estaba defendido por un castillete o torre fortificada que contaba con alcaide propio y guarnición armada y, como otros muchos puentes, en 1420 una crecida arruinó dos de sus arcos para cuya reparación se impuso un derecho de portazgo. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII siguen siendo numerosas las noticias sobre obras y reparaciones, de tal manera que en 1688 se hace una declaración de la obra que necesitaba y, en 1701 se tiene noticia que se habían terminado los trabajos realizados por Juan de Larrea, Juan de las Heras y el cantero José de Arruri, que debió de ser el director de la obra, aunque un año después se documentan obras realizadas por el cantero Cristóbal Larrea. Ya en 1788, después de una gran riada, el maestro de Corella, José Gil e Ibarra, presentó un nuevo proyecto que se llevó a efecto.

Puente con derecho de pontazgo mediante el cobro de un impuesto o derecho que se pagaba por pasar los puentes, bien fueran arrieros, pastores o carreteros. Su razón consiste en contribuir a los gastos de construcción y a los de conservación y reparación ulteriores. Para su cobro, había una caseta a la entrada del puente en la que el «puentero» hacia guardia constantemente, lo cual en varias



ocasiones fue motivo de quejas y reclamaciones por parte de los afectados

La magnífica imagen que se presenta, correspondiente a 1598 a causa de diversas obras que se estaban realizando, muestra fielmente su fisonomía en la que aparecen representados la ermita o humilladero que había encima de uno de los pilares y una casilla, posiblemente la del puesto del peaje. Al fondo, la iglesia con su campanario y varios montes. Además, contiene anotaciones indicando

ARROYO ILERA, F., *Agua, Paisaje y Sociedad en el siglo XVI, según las Relaciones Topográficas de Felipe II.* Madrid, Ediciones del Umbral, 1998.

El agua en Navarra, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1991.

FERNÁNDEZ TROYANO, L., *Tierra sobre agua. Visión histórica universal de los puentes.* Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, 1999.

Guía de los puentes de España, Madrid, Revista del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, núm. 345, 1987.





Plano de alzados del puente de Caparroso

FECHA: 1598.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Triple filigrana: dos de mano con estrella de cinco puntas y la tercera de circulo con tres líneas o fajas horizontales, en su parte superior una estrella de cinco puntas y en la inferior una hoja de trébol. Tinta negra y marrón. Compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 29 x 116 cm.

INSCRIPCIÓN: *Estos dos pilares son los que El pa / trimonial mando rehediffficar conffor / me al Contrato // Hase de rampear / todo este arco // Esta punta / a de dreçar el / maestro hace / drecado / y conviene que todo / el arco entero agora / se ranpe y en lo / que se a gastado / en este rreparo /. Por mano de pedro / de rrada después / que dio la cuenta son / quarenta y siete ducados // Este es el pilar / que a caydo toda / la punta del con / dos pedaços de los m/ arcos y todos los / petriles --- ya se Repaaro / e hizo // Ay nedessidad que se pare / y que el maestro lo Repare / que es Simon de (.) erda / rizqueta de quien el / rreal consejo vano las / fianças // Hase de ranpear todo / entero este arco // Hase de ranpear / tanbien todo este / arco entero // Lo que se a de çanpear / ydrecar es asta este pi / lar que es el pilar / nuevo y daqui hacia / caparroso no ay que / rreparar porque pasa re / gadio mucho el cascajo / y se a echo un fosso y / no difluye agua ninguna.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 31.

los desperfectos producidos y las reparaciones necesarias. Lamentablemente, en 1787, la gran riada que había arruinado la ciudad de Sangüesa, destruyó la mayor parte del puente, tal y como puede verse en la imagen inferior, que fue reedificado posteriormente a expensas de la Diputación del Reino. En 1889 una nueva riada se llevó el viejo puente de piedra y Caparroso se sumó a la modernidad de aquel momento, estrenando un moderno puente de hierro de tal manera que, con el paso de los años, solo dos arcos en sus extremos han logrado sobrevivir a la violencia del río en sus crecidas.

Aprender a ver un puente, va más allá de la simple contemplación; consiste en descubrir su verdad interna, aquello que el constructor ha querido expresar y que, en esencia, es la posibilidad de crear una estructura sólida, bella y funcional.

[Carmen Jusué Simonena]

Dibujos para los puentes del Mesón o Ugaladea y del Calvario o Atardiburua en Huarte

Plano de planta y alzado del puente del Mesón o Ugalaldea en Huarte
FECHA: 1767.
AUTOR: Juan Lorenzo Catalán ((1698-1775) y Juan Miguel de Goyeneta (segundo tercio del siglo XVIII).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Parte superior de flor de lis. Tinta negra y toques de color gris y amarillos. Regla y compás.
DIMENSIONES: 20 x 28 cm. Escala gráfica de 36 pies de Navarra.
INSCRIPCIÓN: *N° 3.° Puente denominado del Meson // nueva / nueva / nueva / bieja / bieja / bieja // fabrica vieja qe / a de existir // Don Juan Lorenzo Catalan / Juan Migl. de Goyeneta // Escala de 36 pies de Navarra.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 363.

Un puente es la metáfora perfecta de la unión entre las partes, de la comunicación, del intercambio y del progreso. También el paso o tránsito hacia el otro lado, hacia lo desconocido, con toda la carga de misterio que lo rodea, es la victoria de la razón sobre las fuerzas de la naturaleza. L. Fernández Troyano nos recuerda que su magia consiste en «*sostener el camino en el aire*», dejándolo flotar contra todo pronóstico, sorteando el orden establecido.

Por ello, ¿qué mejor definición se puede dar a los puentes que el de unir caminos, acercar lugares o comunicar espacios geográficos distantes o separados? Navarra cuenta en la actualidad con un total de 1.686 de puentes inventariados que suman 45,6 kilómetros. Representan el 1,19% de la longitud total de la red viaria existente en la Comunidad Foral, aunque su importancia los convierte en estructuras necesarias. Una idea de su valor, la da el hecho de que solamente en el Parque Fluvial de la Comarca de Pamplona, surcado por los ríos Arga, Ulzama, Elorz y Sadar, que vertebran una red de itinerarios entre los núcleos de población diseminados en la Comarca, existen más de 60 puentes u otras estructuras similares de diferentes momentos históricos.

Las imágenes muestran los planos de planta y alzado de las reformas realizadas en el siglo XVIII en el puente del Mesón y en el puente del Calvario, ambos en Huarte, lugar en el que los cauces de sus ríos han legado un patrimonio preindustrial del que quedan numerosos vestigios, entre ellos estas obras de adscripción medieval reformadas posteriormente. Localidad en la que su denominación, Huarte, equivale a «entre aguas», en referencia a los amplios meandros que el Arga tiene en su término y su confluencia con el río Ulzama y el Urbi, es decir una evocadora encrucijada de aguas, caminos, puentes, presas, molinos o lavaderos, en definitiva, una rica conjunción de diversos ingenios hidráulicos.

El puente del Mesón, actualmente Ugalaldea es el primero de la localidad sobre el río Arga, el puente antiguo fue realizado con piedra de mampostería y, al parecer, únicamente tenía un tajamar. Actualmente tiene dos arcos centrales de medio punto rebajado y dos más pequeños a los lados. El cauce discurre únicamente por tres de ellos. Se conservan tres tajamares aguas arriba, de base triangular, de los que sólo dos llegan hasta la calzada; la segunda imagen corresponde al puente de Calvario, llamado actualmente Artadiburua y del Humilladero, es el segundo puente más antiguo de Huarte. Tal y como apunta D. Alegría, su construcción es medieval, aunque los primeros topónimos ligados al puente aparecen en 1598, con reformas practicadas en 1749 y 1767 fruto de las cuales quedan los restos, actualmente visibles, en mampostería y sillería dentro del estilo neoclásico, formado por tres arcos de medio punto en piedra con dos tajamares aguas arriba que no alcanzan la calzada.

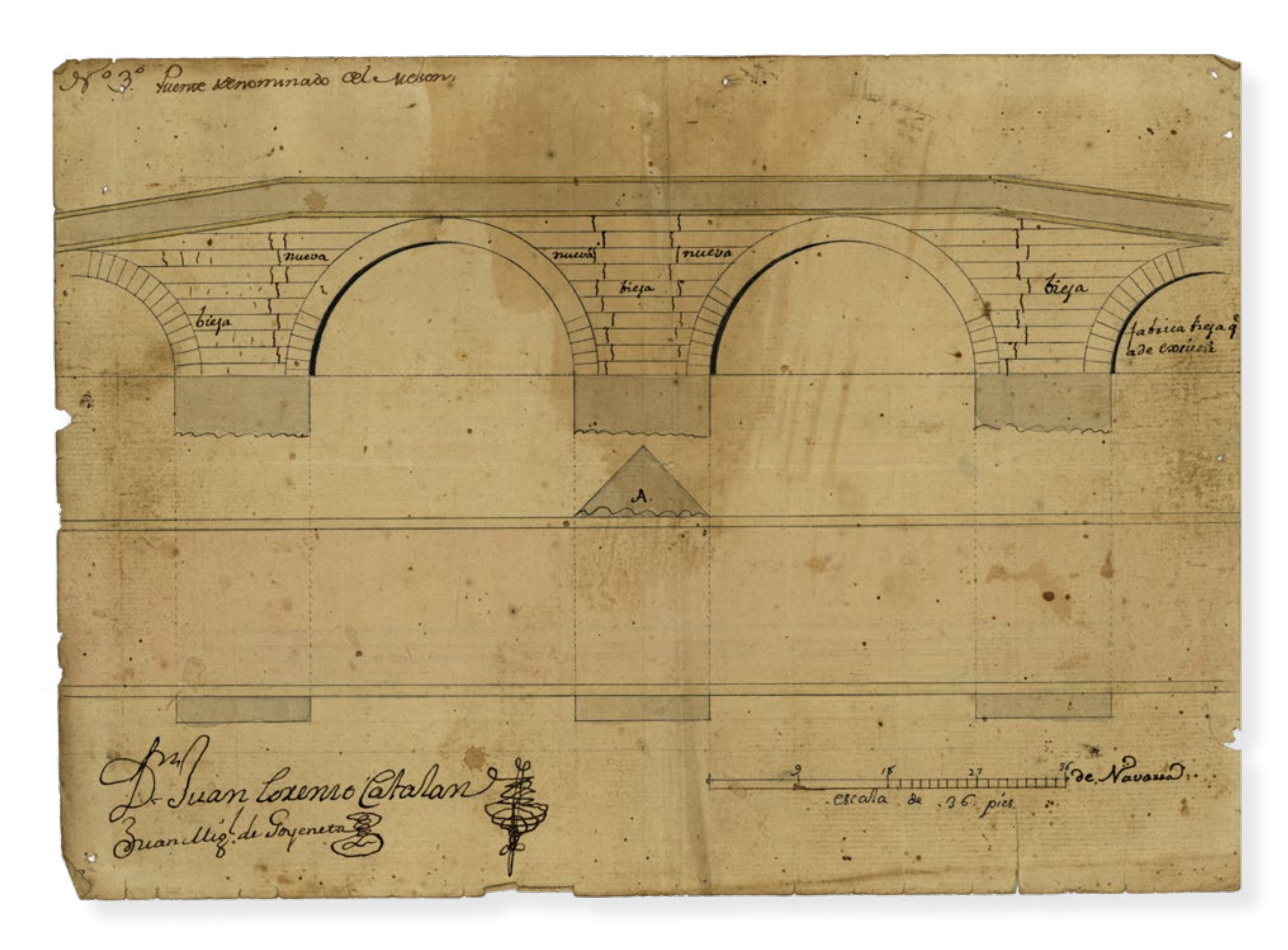
En el Archivo Real y General de Navarra, existe además una tercera imagen, semejante a las anteriores y también realizada en 1767 que representa el puente de Dorreburua, denominado actualmente Dorraburu, el tercer puente antiguo sobre el Arga en la localidad. Con diversas noticias en época medieval, se reconstruyó en 1545, sufriendo nuevos arreglos en 1679, además en la actuación de 1767, se sustituyeron los dos arcos rebajados por otros de medio punto, se hicieron nuevos estribos, se recalzó el tajamar y se ensanchó y mejoró el piso de la calzada.

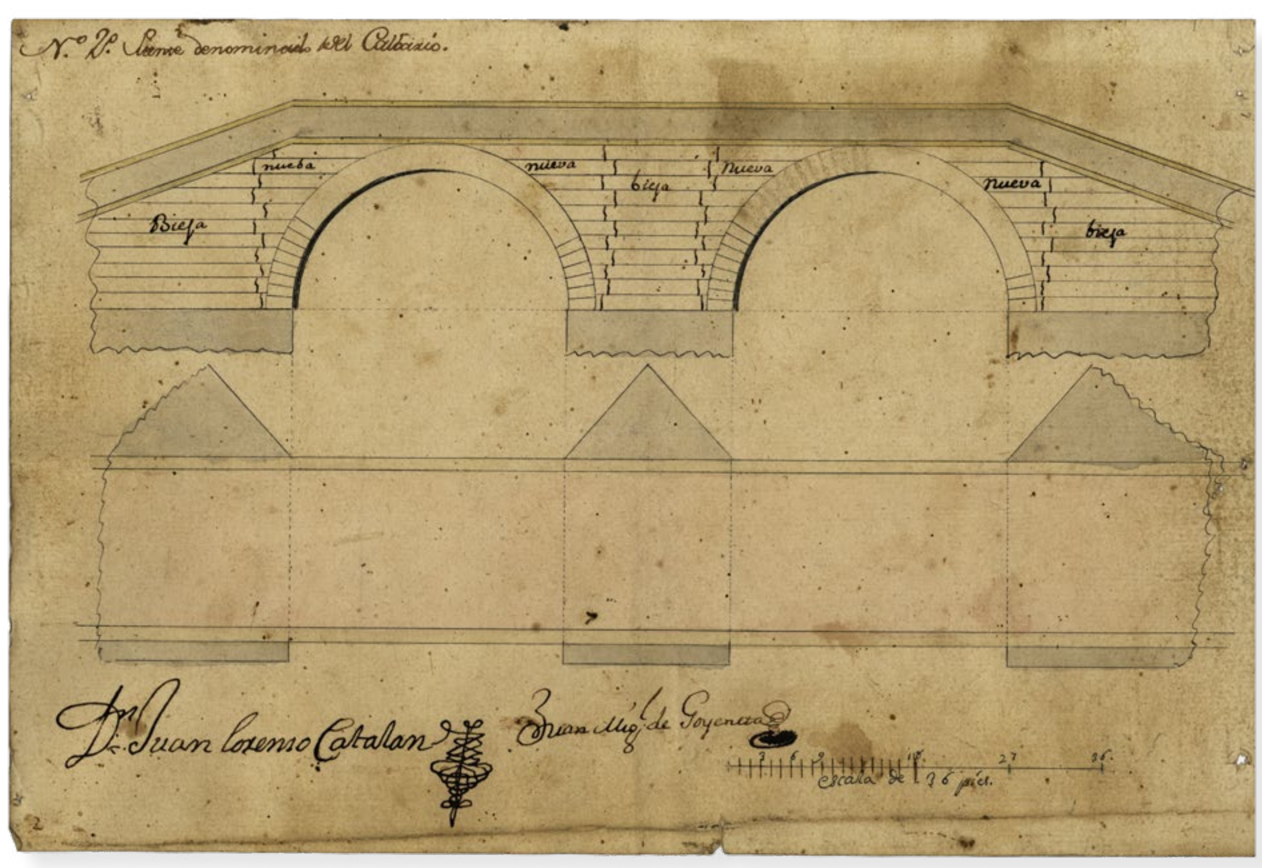
Las imágenes de estos puentes, con una adscripción posiblemente medieval, responden a las reformas realizadas en 1767 por los maestros de obras que firman las trazas, Juan Lorenzo Catalán y Juan Miguel de Goyeneta, ambos autores, entre otras obras, de las trazas y diseño de la nueva fachada de la casa consistorial de Pamplona, juntamente con las de José de Zay y Lorda o Zailorda, de tal manera que, en 1753 se pudo disponer del proyecto, con planos y presupuesto desglosado por gremios según el maestro de obras Juan Miguel de Goyeneta y de acuerdo con ellas se emprendieron las obras. Sin embargo, el remate fue sustituído en abril de 1756 por otro, según idea del maestro de obras Juan Lorenzo Catalán.

Como se ha comentado al comienzo de estas líneas, los puentes unen caminos, acercan lugares o comunican espacios geográficos distantes. Un puente es el símbolo del heroico esfuerzo de las personas hacia el dominio de las fuerzas de la naturaleza.

[Carmen Jusué Simonena]

Alegría Suescun, D., *Guía del patrimonio histórico de los ríos de la Comarca de Pamplona. Río Ultzama*, Pamplona, Mancomunidad Comarca de Pamplona – Iruñerriko Mancomunitatea, 2009.
Alegría Suescun, D., *Guía del patrimonio histórico de los ríos de la Comarca de Pamplona. Río Arga*, Pamplona, Mancomunidad Comarca de Pamplona – Iruñerriko Mancomunitatea, 2010.
Fernández Casado, C., *Historia del Puente en España. Puentes romanos*. Madrid, MOPU, 1980.
Latasa Alzuri, F. J., «Apuntes para la historia de los puentes de Sunbilla», *Príncipe de Viana*, núm. 71, 2010, pp. 185-198.





Plano de planta y alzado del puente del Calvario o Atardiburua en Huarte

FECHA: 1767.

AUTOR: Juan Lorenzo Catalán y Juan Miguel de Goyeneta, maestros de obras, activos en la segunda mitad del XVIII en Pamplona.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra y toques de color gris y amarillos, regla y compás.

DIMENSIONES: 20 x 28 cm. Escala gráfica de 36 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *N.º 2.º Puente denominado del Calbario // nueba / nueva / nueva, / nueva / bieja / bieja Bieja // Dn Juan Lorenzo Catalan, Juan Migl. de Goyeneta // Escala de 36 pies.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 363.

Proyecto de reforma del molino de papel de Pamplona

El uso del papel se generalizó en la Europa occidental a partir del siglo XII, pero la invención de la imprenta por Johannes Gutenberg hacia 1450 supuso un aumento exponencial del consumo de papel en todo el continente.

Desde los talleres incunables hasta los de principios del siglo XIX se tornaron indispensables las prensas, los juegos de letras, los motivos iconotipográficos y la tinta. Todo este conjunto sirvió para conformar los libros en la imprenta manual, sin olvidarnos del papel, pues éste se erigió en pieza clave para el quehacer editorial. Tanto es así que su suministro era elemental, no siendo raro que se paralizase la impresión de una obra por problemas de abastecimiento.

Esto evidencia la importancia que tuvieron los molinos de papel, ya que no sólo era un negocio rentable, sino que podría decirse que se tornó en imprescindible. Tal necesidad explica que los cauces de los ríos se viesen salpicados de aquellos edificios. Si bien los más prestigiosos fueron los italianos, pese a que tampoco conviene desmerecer el papel francés y holandés.

Aquí por su factura no se encontraría el originario de España –conocido como papel de la tierra–, aunque en el siglo XVIII mejoró de forma sustancial. De ahí que a la producción papelera local se le sumase con asiduidad la llegada de remesas desde el extranjero por el Cantábrico y el Mediterráneo, sin olvidar el que atravesaba la frontera pirenaica.

De este último se surtió el reino de Navarra a lo largo de la Edad Moderna, pues el papel autóctono escaseaba y era preciso importarlo de Francia, así como de las coronas de Castilla y Aragón. Esa importación se sometía al pago de aranceles en las aduanas navarras, aunque el Hospital General quedó exento desde 1678. Esto se debía, entre otras cuestiones, a que no existía un molino papelero, pues el proyectado en 1628 no se construyó.

Hubo que esperar hasta 1755. Entonces se inauguró sobre el viejo molino de pólvora de Pamplona. Sus arrendatarios debían venderle toda su producción al Hospital General. Sin embargo, aquel papel no suspendió la importación del foráneo, ya que la capacidad productiva del molino era reducida y no servía para satisfacer la demanda interna.

Ahora bien, ese mismo año quedó exonerado el Hospital General del pago de aranceles aduaneros para introducir papel en Castilla y Aragón. Es decir, el molino donde se producía papel variado –marquilla, estraza, fino y entrefino– no cubría las necesidades de los talleres pamploneses, pero se quería estimular su venta fuera del reino.

Una lógica mercantilista que pretendía beneficiar al Hospital General y a su monopolio papelero, pese a que sabemos que los editores, sobre todo los privados, se esmeraban por proveerse de un papel idóneo para la edición de ciertas obras. Quizás en ese contexto, junto a los daños ocasionados por la riada del 7 de octubre de 1787, surgiese el proyecto de mejora del molino diseñado por Esteban Múzquiz.

Aquella idea, en plena Ilustración, anhelaba dotar a la ciudad de instalaciones que fuesen acordes con una demanda papelera creciente, fruto del auge de la imprenta local. Aquí debe engarzarse esta propuesta de Múzquiz.

[Javier Ruiz Astiz]

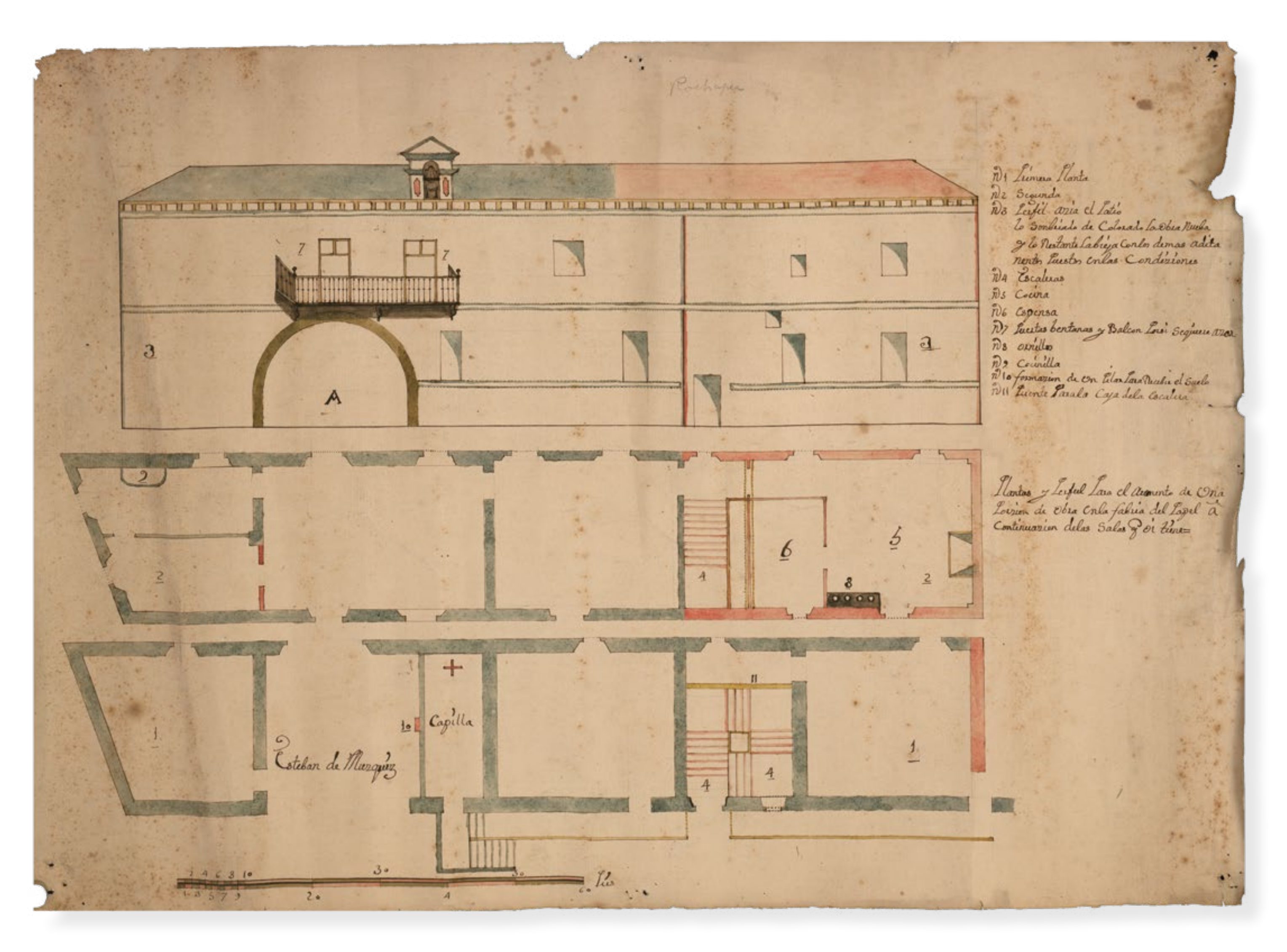
Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas, 1754-1757, fols. 156r-157v.

Febvre, L.; Martin, H., *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 19-20.

García Serrano, R., «El molino de papel del Hospital General de Pamplona», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 6-16, 1974, pp. 7-21.

Hidalgo Brinquis, M. C., «La fabricación del papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII», *Actas del* X *Congreso de Historia del Papel en España*, Madrid, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2013, pp. 207-223.

Itúrbide Díaz, J., *Escribir e imprimir. El libro en el Reino de Navarra en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.



Proyecto de reforma del molino de papel de Pamplona

FECHA: 1787.

AUTOR: Esteban Múzquiz (doc. 1755-1790).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel agarbanzado. Dibujo a lápiz y pluma, con tinta y aguada con toques de azul, rojo y dorado. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 37,5 x 53 cm.

INSCRIPCIÓN: *nº 1 Primera Planta / nº 2 Segunda / nº 3 Perfil azia el Patio / lo sombriado de Colorado la obra nueva / y lo restante la vieja con los demás adita- / mentos puestos en las condiciones / nº 4 Escaleras / nº 5 Cocina / nº 6 Espensa / nº 7 Puertas ventanas y Balcon por si se quiere azer / nº 8 Ornillos / nº 9 Cocinilla / nº 10 Formacion de un pilar para recibir el suelo / 11 Puente para la caja de escalera // Plantas y perfil para el aumento de una / Porzion de obra en la fabrica del Papel a / continuacion de las Salas que oi tiene // Esteban de Muzquiz // Capilla.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 208.

Plano para los molinos de Estella y de Santesteban

Plano de un molino en Estella
FECHA: 1790.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Escudo de Estrasburgo rematado con flor de lis. Tinta y aguada con toques de color gris y azul. Regla y compás.
DIMENSIONES: 29 x 47 cm.
INSCRIPCIÓN: *Esplicacion del Mapa // Las letras A. Zequia. B. Pontarron de Recoletas. C. Argellon del Calvario / D. Oficina de Agua ardiente. E. Paradera. F. Conducto por donde baxa el agua / Rodete. G. Rodete. H. Ruejo de moler. Y. Arco para la salida del agua. J. Cau... proiectado. / L. Vnion de ambos cauzes. M. Salida de el agua al camino de las cruz... / N. Camino de las cruzes. O. Pieza de los llanos. P. Los LLanos. Q. El Rio. / R. El Infierno. S. Conducto Suterraneo de las aguas del Ynfierno. T. salida / al Rio.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 45.

ALEGRÍA SUESCUN, D., *Agua y ciudad: aprovechamientos hidráulicos urbanos en Navarra (siglos XII-XIV)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2004.
ALEGRÍA SUESCUN, D., «El molino harinero de Zubieta. Evolución histórica», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 82, 2007, pp. 5-15.
APRAIZ SAHAGUN, A. (coord.); MARTÍNEZ MATÍA, A.; ROMANO VALLEJO, M., *La fragilidad de un legado. Patrimonio Industrial en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Deporte y Juventud / Nafarroako Gobernua. Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentua, 2019.
SOTO GÁLVEZ, M.; GUISADO LÓPEZ, L. G., «Los molinos hidráulicos y batanes en La Serena. Arqueología industrial y patrimonio cultural. El Molino del Capellán», *Revista de estudios extremeños*, núm. 1, 2011, pp. 476-478.

Las cuencas de los ríos navarros muestran generalmente un variado patrimonio cultural a lo largo de sus cauces como bien lo demuestran las Guías del patrimonio histórico de río Arga o del Ulzama, debidas al Dr. David Alegría. Molinos, batanes, ferrerías, puentes, presas, canales de riego, azudes... son elementos constantes a lo largo de sus cauces y reflejo de un patrimonio preindustrial del que quedan numerosos vestigios

El molino es un instrumento técnico, una herramienta de trabajo que, aprovechando distintas fuerzas motrices, en este caso la hidráulica, sirve para moler grano de cereal para convertirlo en harina. Es, por tanto, el conjunto arquitectónico formado por la edificación y el dispositivo mecánico que se aloja en ella, conjuntamente con diversos anexos constructivos que conforman la infraestructura necesaria para poner en funcionamiento el dispositivo mecánico. De esta manera, se produce una equilibrada conjunción entre la arquitectura y la ingeniería, necesarias para producir la molienda del grano, complementándose con anexos constructivos que tienen como función la captación, derivación, canalización y almacenamiento de agua.

Emplazados junto a los ríos, necesitan agua para su funcionamiento, por ello se construye toda una compleja infraestructura, capaz de dotar al molino de la energía hidráulica necesaria, en la que se incluye una zona de captación mediante la creación de una presa, una zona de conducción mediante un canal y un depósito en el que se acumula el agua que moverá rodetes y muelas, para ser, nuevamente, devuelta al río.

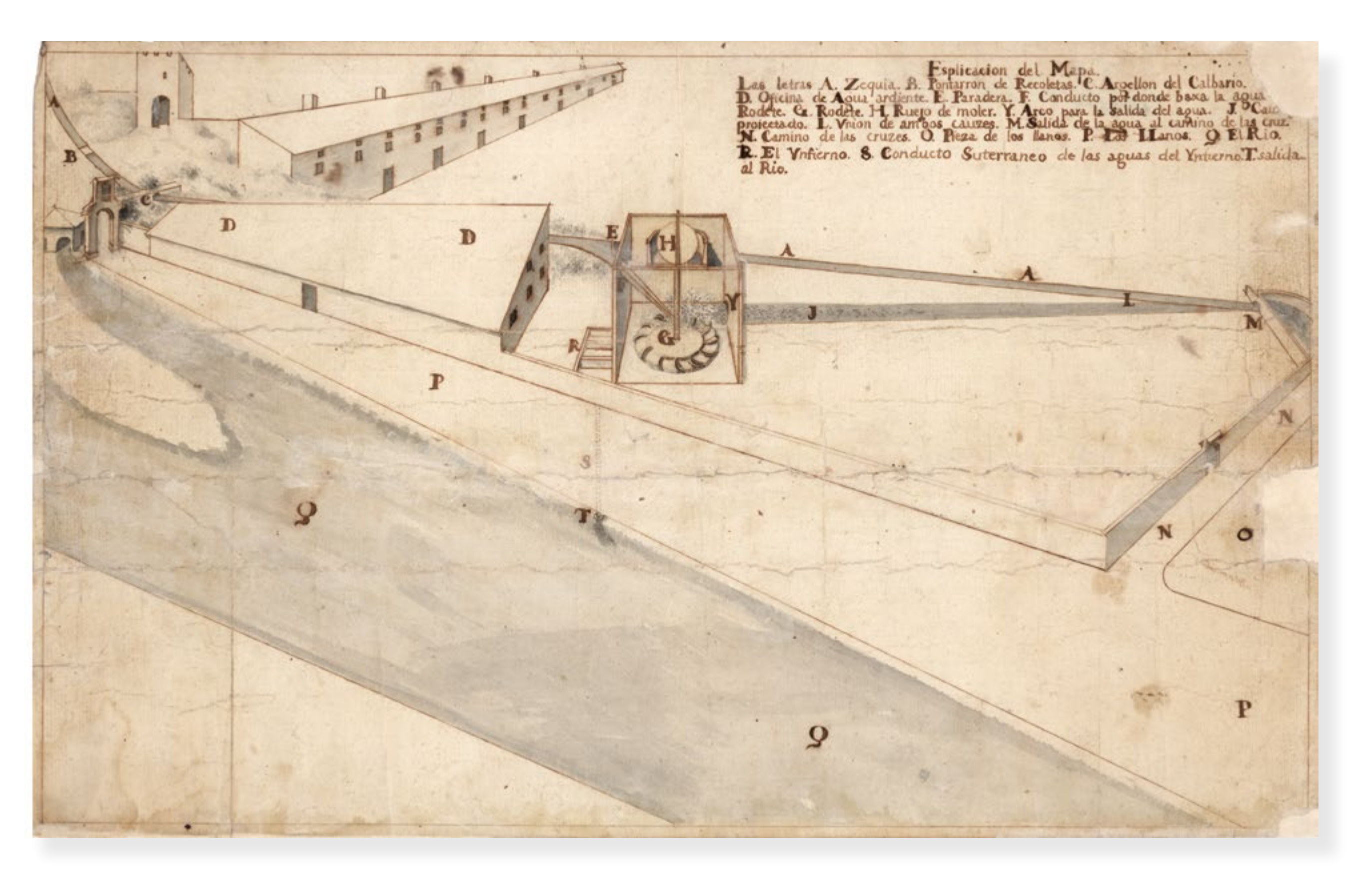
Muchos molinos tienen origen medieval, pero será el siglo XVII cuando se produce una verdadera «eclosión molinar». El crecimiento demográfico y económico empujó a la construcción de instalaciones concejiles, dado que existía necesidad de molienda propia frente al tradicional pago del canon por uso de instalaciones ajenas. A fines del siglo XVIII se produce una segunda fase expansiva, con notable protagonismo de maestros de obra y canteros locales. El espíritu ilustrado impulsó la construcción de nueva planta o reconstrucción de muchas instalaciones hidráulicas como presas, canales y molinos. Se trataba de molinos hidráulicos de rodete, de tipo «mediterráneo» y eje vertical a veces con dos pares de muelas para trabajar separadamente trigo y maíz, tal y como apunta D. Alegría.

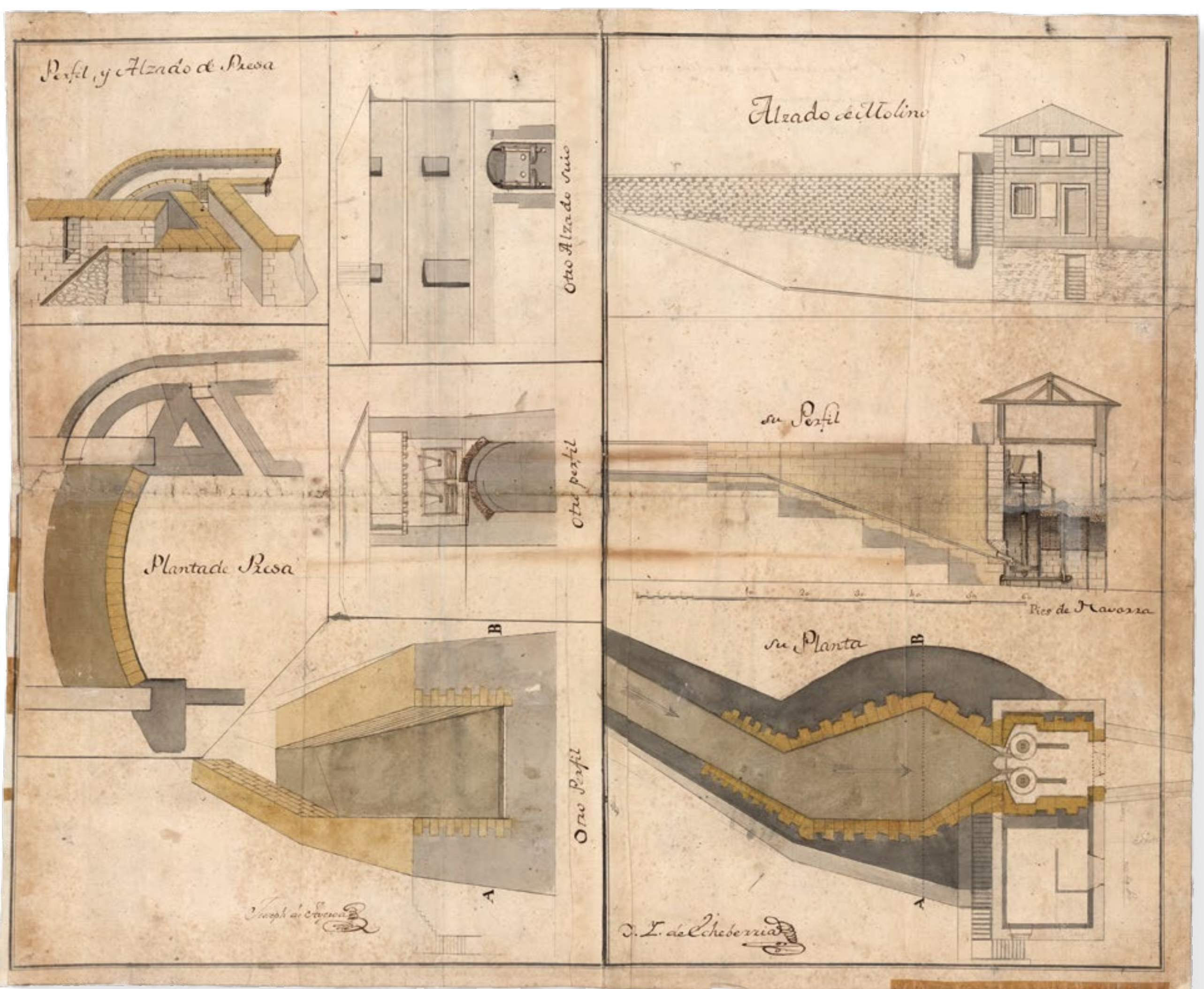
En la página anexa, presentamos dos molinos harineros realizados con gran detallismo como es el de Estella de 1790 y el de Santesteban de 1781. El primero de ellos representa el pontarrón de Recoletas, el Arbellón del Calvario, la oficina del aguardiente, la paradera, el conducto del agua, el rodete, la piedra de molino y el arco para la salida del agua. También el camino llamado de las cruces, Los Llanos, el cauce del río Ega y una salida de aguas llamada «el infierno».

En cuanto al molino de Santesteban que forma parte de los más de 20 molinos harineros de su entorno, aparece ya documentado en la Edad Media, con lo cual es de suponer que el de la imagen, dadas sus características, es una remodelación total del mismo realizada en torno a 1781. Como en otros casos se trata de un verdadero complejo hidráulico realizado con una doble presa, canal de derivación y edificio del molino hidráulico de rodete y eje vertical y dos pares de muelas. Realizado por José de Ayoroa, maestro cantero vecino de Zubieta y autor de la reconstrucción del molino de Zubieta en 1784-1785 con un diseño similar al de Santesteban, asimismo realizó diversas obras en la parroquia de Zubieta en 1790 y por X. I. de Echeverría, del que no tenemos datos.

Juntamente con estos molinos mencionados cuyos planos son detallados y completos, existen otros planos en el Archivo Real y General de Navarra realmente interesantes como la planta y perfil del puerto de la presa molinar de Tudela de 1793, realizado por Francisco Garbayo y José Gil Ibarra; el molino de Barasoain de 1735; el de Arguedas del conde de Gómara de 1791; el molino de Betelu de 1739; los de Jaureguízar y Jaureguixuría, en Irurita, de 1548; el de Ibero de 1745; el de Echarri Aranaz de 1726; el de Falces de 1763; la amplia panorámica de las acequias, presas y molinos del río Alhama en Cintruénigo, de 1630 o la imagen también amplia de río Queiles desde Aragón hasta que entra en término de Tudela, con especificación de sus presas y molinos, de 1792... y muchos más, basta comentar que a comienzos del siglo XX, existían en Navarra unos 350 molinos, muchos de ellos de las centurias que nos ocupan.

[Carmen Jusué Simonena]





Plano de plantas, perfiles y alzados del molino de Santesteban
FECHA: 1781.
AUTORES: José de Ayoroa.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y aguada sepia y toques de color azul y amarillentos. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 67 x 82 cm. Escala de 60 pies de Navarra.
INSCRIPCIÓN: *Perfil y Alzado de Presa // Otro Alzado suio // Planta de Presa // Otro Perfil // Alzado de Molino // su Perfil // Pies de Navarra // su Planta // Josseph de Ayoroa // X. I. de Echeverria.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 129.

Plano y perfil del molino de palo de regaliz del batán de Villava

El ahora conocido como batán de Villava o Atarrabia fue inicialmente un molino harinero, probablemente el más antiguo de los varios que se construyeron cerca del salto de agua de la Trinidad de Arre y una de las propiedades que poseía Roncesvalles en el término de Villava al menos desde finales del siglo XII.

En el siglo XVI el cabildo de Roncesvalles decidió modernizar el molino harinero de Villava para competir con el que había construido el municipio en la margen contraria del río, y así se ampliaron las instalaciones con un batán o molino trapero, dedicado al enfurtido o apresto de las telas, es decir, a la reducción de la superficie y dotación de una mayor consistencia, flexibilidad, impermeabilidad y peso específico. Al poco tiempo, las muelas harineras también fueron sustituidas por más pilas traperas. El cabildo de Roncesvalles nunca explotó el batán directamente, sino que cedía su uso a cambio de una renta anual, pese a lo cual era una de las claverías más importantes de la colegiata.

En el último cuarto del siglo XVIII comenzaron una serie de intervenciones arquitectónicas en el batán que continuaron hasta la primera mitad del siglo XX, todo ello relacionado con un periodo de crisis de la actividad textil en Villava. Por ello, los sucesivos arrendatarios del batán buscaron rentabilizar el batán con otros usos, complementando así sus beneficios. Este cambio de uso no solía estar permitido, y generalmente acababa a la vez que el contrato de arrendamiento.

En este contexto se enmarca el diseño que vemos aquí, en que el arrendatario de turno, Esteban de Espinal, añadió en 1790 un molino de regaliz delante de las pilas del batán. La extracción de regaliz para uso terapéutico era en aquel momento una industria en auge. La condición de iniciativa particular de esta construcción puede ser el motivo por el que el diseño lo realizó Simón de Larrondo y no José Poudez, arquitecto al que se le estaban encargando en ese momento todas las obras en inmuebles de la colegiata, y que ya antes de 1776 había dirigido una reforma consistente en trabajos de cantería, carpintería y herraje en el batán. De hecho, en el archivo de la colegiata constan sucesivas reclamaciones del arquitecto francés lamentando el uso del batán para actividades ajenas a su destino original.

El proyecto de Simón de Larrondo representa la planta y sección transversal del molino con su antepara, incluyendo el molino de regaliz que se quiere agregar en un espacio en desuso del batán. El encabezado del diseño sirve a la vez de título de lo representado y de memorial del proyecto, con clara intención de convencer a la colegiata de que se autorice la instalación del molino de regaliz. El diseño de la maquinaria en la vista de sección es realmente preciso e incluso añade el mecanismo para la apertura y cierre del paso de agua desde la antepara.

Por otro lado la distribución del espacio es deficiente, pues planta y sección están dibujados uno a continuación del otro sin separación alguna, lo que dificulta la visión del mismo y hace que parezca una sola vista. Las leyendas que acompañan a las vistas hacen también las veces de memoria explicativa, dando instrucciones de cómo colocar o sujetar las diversas partes del molino. A su vez, estas leyendas también están ubicadas y escritas de forma inadecuada, dado que la de la sección, ante la falta de espacio, limita el tamaño de la letra y el espacio entre caracteres para acomodarse al hueco dejado por el dibujo.

Resulta curiosa la elección de colores para el agua, que se confunde con la especie de tapón que permite o impide el paso del agua del canal de la antepara al molino de regaliz. Maneja con soltura el empleo de tramas paralelas y perpendiculares, con mayor o menor espacio entre ellas, para dar sensación de volumen; y utiliza el punteado con intención de dar sensación matérica, en este caso de piedra.

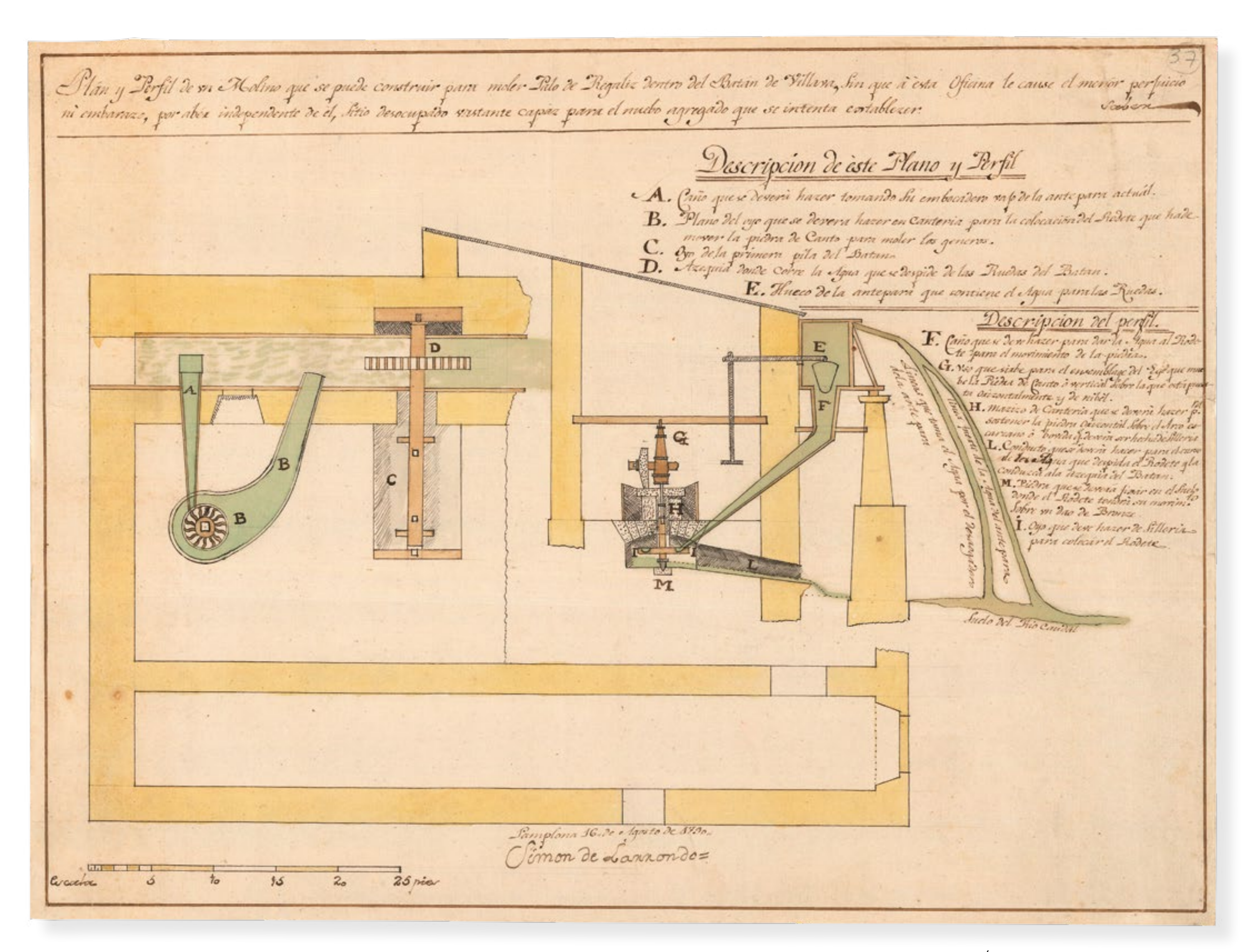
Siendo una iniciativa particular no contemplada en el contrato de arrendamiento, el molino de regaliz desapareció en 1795, al finalizar dicho contrato, no dejando huellas constructivas, sino solo documentales.

[David Ascorbe Muruzábal]

Alegría Suescun, D., *Molino y batán de Villava-Atarrabia: nueve siglos de historia*, Pamplona, Consorcio del Parque Fluvial de la Comarca de Pamplona, 2006.

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*. Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.

Miranda García, F., *Roncesvalles. Trayectoria patrimonial (siglos XII-XIX)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1993.



Plano y perfil del molino de palo de regaliz del batán de Villava

FECHA: 1790.

AUTOR: Simón de Larrondo (doc. último cuarto del s. XVIII y primer cuarto del XIX).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: flor de lis inscrita en escudo con corona en la parte superior y colmena y las letras «JH&Z» [J HONIG / & / ZOONEN] en la inferior. Tinta negra y acuarela amarilla y verde. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 45 x 33,5 cm. Escala gráfica de 25 pies.

INSCRIPCIÓN: *Parte superior // Plan y perfil de un molino que se puede construir para moler palo de regaliz dentro del batán de Villava sin que a esta oficina cause el menor perjuicio / ni embarazo, por aber independiente de el sitio desocupado vastante capaz para el nuebo agregado que se intenta establecer. Saber. / // Parte lateral derecha // Descripción de este plano y perfil. / A. Caño que se devera hazer tomando su embocadero vajo de la antepara actual. / B. Plano del oyo que se devera hazer en cantería para la colocación del rodete que ha de / mover la piedra de canto para moler los generos. / C. Oyo de la primera pila del batán. / D. Azquia donde corre la agua que se despide de las ruedas del batán. / E. Hueco de la antepara que contiene el agua para las ruedas. / Descripción del perfil. / F. Caño que se deve hazer para dar la agua al rode- / te para el movimiento de la piedra. / G. Uso que sirbe para el ensemblage del eje que mue- / be la piedra de canto o vertical sobre la que está pues- / ta orizontalmente y de nibel. / H. Mazizo de cantería que se devera hazer pra. / sostener la piedra orizontal sobre el arco es- / carzano o bóveda qe. devera ser hecha de sillería / L. Conducto que se devera hacer para el curso / de la agua que despida el rodete y la / conduzca a la azequia del batán. / M. Piedra que se devera fixar en el suelo / donde el rodete tendrá su movimto. / sobre su dao de bronze. / I. Oyo que debe hazer de sillería / para colocar el rodete. / Línea fuerte de la agua de la antepara. / Líneas que toma el agua para el desaogadero / de la antepara. / Suelo del río caudal. / // Parte inferior// Pamplona 16 de agosto de 1790. / Simón de Larrondo.*

LOCALIZACIÓN: Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles, Obras, fajo 5, núm. 2 (Plano 8).

Plano del molino del conde de Gómara en Arguedas

Un magnífico molino de finales del siglo XVIII, 1791, periodo en que se produce una importante fase expansiva molinar, con notable protagonismo de maestros de obra y canteros locales. Se trata del molino del Conde de Gómara emplazado en Arguedas junto a la Acequia Mayor que separa los términos de Arguedas y Valtierra.

En la vecina localidad de Valtierra se localiza el edificio civil más notable de la población, el palacio de los Gómara, obra barroca del siglo XVIII de la que se conserva la fachada de ladrillo con dos cuerpos rematados a sus lados por airosas torres, adosada a una construcción moderna. El condado de Gómara es título nobiliario otorgado, por Carlos II en 1690 a favor de Luis de Salcedo y Arbizu. Un sucesor suyo, Luis Ángel de Salcedo y Río nacido en 1687, fue III conde de Gómara, señor de los palacios de Valtierra y Veraiz, en Navarra, entre otros títulos. Casado en 1715 con María Josefa Beaumont y Navarra y Elio, señora del Palacio de Valtierra. Les sucedió su hijo Juan Manuel, IV conde de Gómara, también señor de los Palacios de Valtierra y Veraiz.

La primera imagen representa parte del regadío de la villa de Arguedas, con la acequia mayor, arquillas, boqueras de riego y situación del molino, así como la divisoria de los términos de Valtierra y Arguedas, la planta y dos perfiles del molino, con su canal, rodezno y demás utillaje. En él pueden advertirse claramente todas las partes de un molino hidráulico como es la instalación hidráulica con un canal de derivación; el mecanismo de rotación, compuesto por una rueda de madera con una serie de palas llamada rodezno que recibe el empuje del agua y gira horizontalmente y los mecanismos de molturación que consisten en dos piedras cilíndricas, las muelas, con una abertura central. La superior o volandera es móvil y sus giros sobre la de abajo provocan el rozamiento para moler el grano. El cereal se almacena en una tolva de madera de forma tronco-piramidal invertida para caer por el agujero central entre las muelas que la convierten en harina que va a parar a un cajón de madera

Realizado por Fernando Martínez Corcín, arquitecto natural de Alfaro, activo en Navarra, fundamentalmente como tracista, en la segunda mitad del siglo XVIII. Presentó un proyecto, en 1767 para el retablo de la Virgen del Camino, en la parroquia pamplonesa de San Saturnino. Participó igualmente en el concurso para la remodelación de la capilla de San Fermín, restauración de la cúpula y decoración interior, de la iglesia de San Lorenzo. En este caso, el proyecto escogido fue de Santos Ángel Ochandátegui. Entre 1797-1798 dirigió las obras de consolidación de las torres de San Miguel de Corella, llevada a cabo por Juan José Arigita con la ayuda del cantero Francisco Larrea, natural de Fitero. Arquitecto del Canal Imperial, el ayuntamiento de Tudela le encargó el proyecto del nuevo cementerio cuya memoria firmó el 23 de julio de 1805.

La segunda imagen también del mismo molino y de la misma fecha, es un plano de situación, de planta y secciones. Representa el molino, la ermita de San Juan, la arquilla de Mirasnel, de la que se surtía de agua la villa y las del Madero, Perazala, Valmuerta, el río Mezcoa y el camino real. Al parecer, por las leyendas que aparecen en el mapa se puede deducir que este ejemplar se ha realizado con el fin de cambiar diversos aspectos del molino que figuraban en el anterior. El hecho de que mencione «el molino contencioso», así lo indica.

La parte superior del mapa con tres plantas o cortes del molino, muestra en primer lugar la sección interior que corta las dos plantas, con el terraplén de tierra, la piedra corredera, el canal actual y el canal en la forma que se deberá poner. A continuación, la primera planta del molino, el canal a la medida que deberá hacerse, el rodete y banco, la introducción de las aguas en el canal, la fábrica vieja y la fábrica que se deberá hacer. La tercera imagen refleja la segunda planta del molino, la puerta de entrada al mismo, la escalera para subir a moler, el aliviadero y la piedra corredera.

Realizado por Juan Antonio Gómez y Roque Garbayo, el primero de ellos puede ser el maestro de obras bajo cuya dirección se llevó a cabo el basamento de la fachada de piedra de la parroquia de San Adrián en el segundo tercio del XVIII.

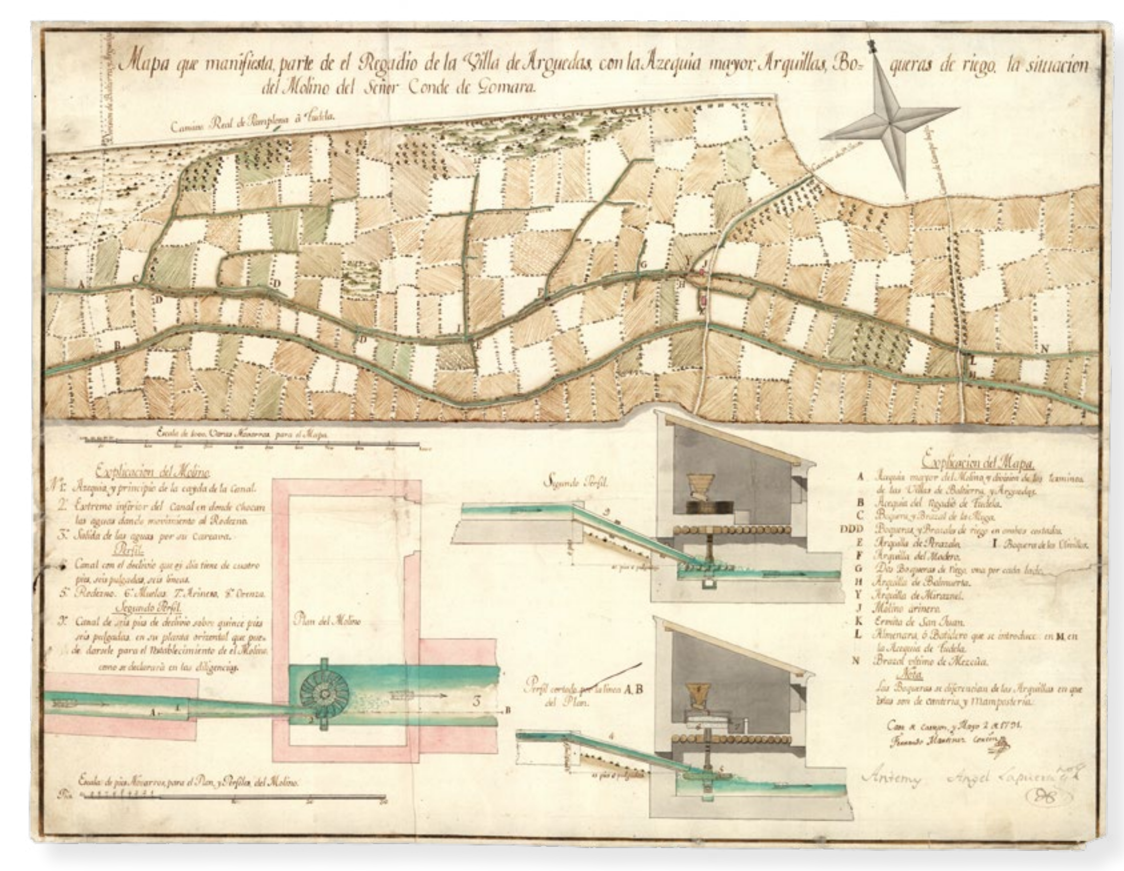
[Carmen Jusué Simonena]

Alegría Suescun, D., ***Molinos harineros de Ororbia. Estudio histórico documental,*** Pamplona, Concejo de Ororbia, 2015.

Apraiz Sahagun, A. (coord.); Martínez Matía, A.; Romano Vallejo, M., ***La fragilidad de un legado. Patrimonio Industrial en Navarra***, Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Deporte y Juventud / Nafarroako Gobernua. Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentua, 2019.

Soto Gálvez, M.; Guisado López, L. G., «Los molinos hidráulicos y batanes en La Serena. Arqueología industrial y patrimonio cultural. El Molino del Capellán», ***Revista de estudios extremeños***, núm. 1, 2011, pp. 476-478.

Torres Pérez, J. M.ª, «El cementerio de Tudela proyectado por Fernando Martínez Corcín en 1805», ***Príncipe de Viana***, núm. 53, 1992, pp. 337-364.



Mapa del regadío de Arguedas y situación del molino del señor conde de Gómara

FECHA: 1791.

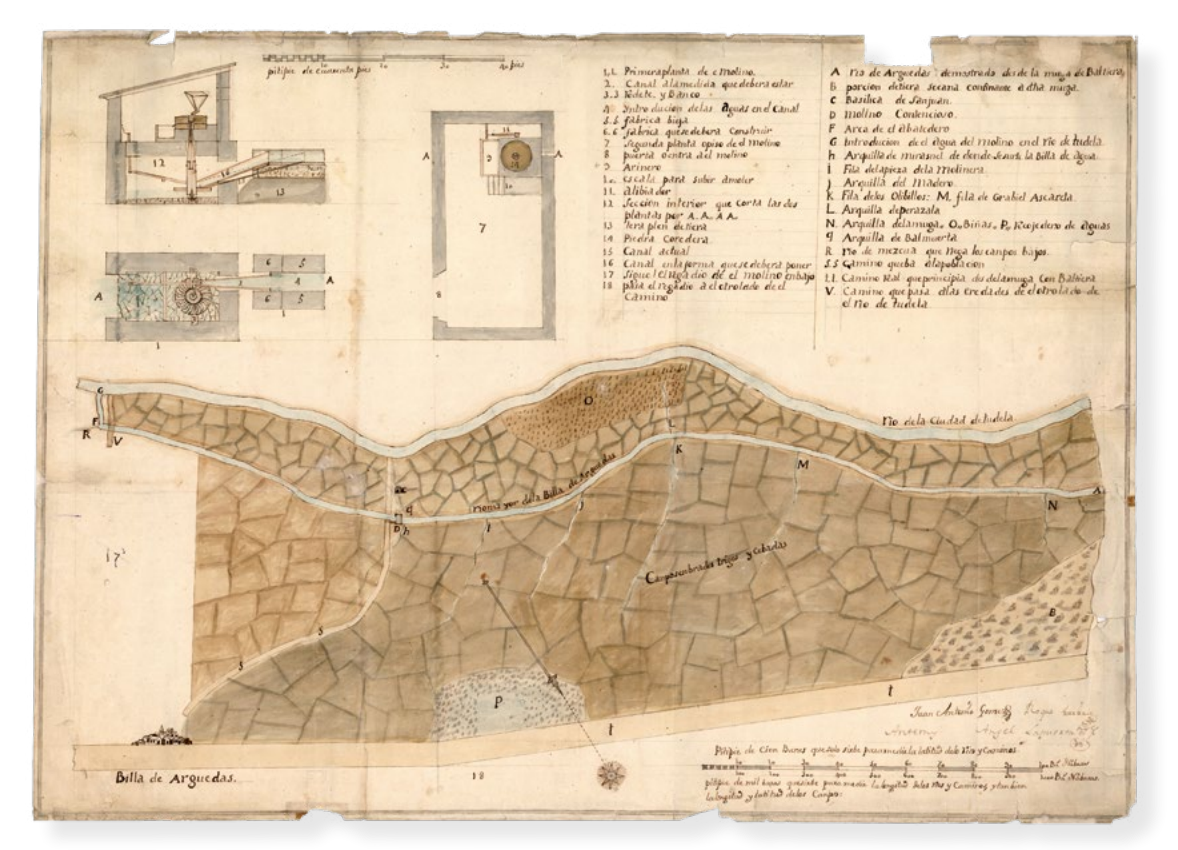
AUTOR: Fernando Martínez Corcín ((1743-¿1808?)).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: D & CBLAUW / IV. Filigrana correspondiente al molino papelero holandés fundado por Dirk Blauw. Tinta y aguada sepia y toques de color azul, rosas y marrones. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 50 x 64 cm. Escala de 1.000 varas navarras para Mapa y escala de 30 pies navarros para el plan y perfiles.

INSCRIPCIÓN: *Mapa que manifiesta parte del Regadío de la Villa de Arguedas, con la Azequia mayor. Arquillas, Bo=queras de riego. la situación del Molino del Señor Conde de Gomara. // Camino Real de Pamplona à Tudela. // Camino de SⁿJuan. / Camino de campo bajo. / Escala de 1000 Varas Navarras para el Mapa // explicacion del molino. // explicacion del mapa. // Las Boqueras se diferencian de las Arquillas en que / estas son de canteria y mampostería // Casa de Castejón, 2 de mayo, 1791 // Fernando Martínez Corcín // Antemy Angel Lapuerta.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 20.



Plano de situación, planta y secciones del molino de Arguedas del conde de Gómara

FECHA: 1791.

AUTORES: Juan Antonio Gómez y Roque Garbayo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Doble filigrana: JHONIG / ZOONEN y Flor de lis dentro de un escudo coronado y rematado en la parte inferior por una copa invertida y las iniciales JH&Z. Corresponde al papelero holandés Jacob Honing e hijos. Tinta y aguada sepia, toques de color azul, grises y marrones. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 53 x 74 cm. Pitipié de 100 varas, para la latitud de los ríos y caminos; de 1.000 varas para la longitud de los ríos y caminos, y también la longitud y latitud de los campos, y de 40 pies para las plantas y secciones.

INSCRIPCIÓN: *1 Primera planta de el Molino...* Relación de las partes importantes en clave numérica // Relación de las partes importantes en clave alfabética // *A rio de Arguedas demostrado desde la muga de Baltierra... // Rio de la Ciudad de Tudela // rio mayor de la Billa de Arguedas // Billa de Arguedas // Juan Antonio Gomez / Roque Garbaio // Antemy Angel Lapuerta.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 19.

Dibujo para los trujales de Estella y Lodosa

Conocemos como trujal, del latín *torculare*, la maquinaria necesaria –y por extensión el edificio que la alberga– para prensar las aceitunas y obtener el preciado aceite. Llamados también almazaras, la denominación de trujal es más propia de Navarra, Aragón y La Rioja. El aceite fue uno de los productos agropecuarios, junto al trigo y vino, representativos de la economía tradicional agraria de la Zona Media y Ribera de Navarra. Conocidos en estas tierras desde la romanización, diversos molinos de aceite se encontraron en las villas romanas de Arellano, Liédena, Cascante o Ablitas, entre otros lugares. Con múltiples noticias a lo largo de la Edad Media, ya desde el siglo XI, la mayor expansión llegó a lo largo de los siglos XVI al XVIII con la aparición de múltiples trujales repartidos por la Zona Media y Ribera de Navarra.

El análisis de los trujales permite establecer una distinción, que afecta principalmente al tipo de energía motriz utilizada. En primer lugar, los *trujales de sangre*, en los que la energía empleada en las labores de molturación y prensado era la fuerza animal o humana. De este tipo, se han localizado varias almazaras de gran valor histórico por la antigüedad de su maquinaria y buen estado de conservación. Sin embargo, el más interesante de los conservados es el trujal antiguo del paraje de Belver o «de la Marquesa», en Cabanillas, declarado Bien de interés Cultural en 2006. El edificio que alberga las instalaciones es un inmueble exento que, al exterior, presenta una torre en el lugar donde se aloja el extremo fijo de la prensa, que soporta el empuje vertical de la viga. El interior es de gran sobriedad en el que destaca las proporciones de la sala de prensado. A falta de datos documentales que pudiesen fechar con más aproximación el edificio, éste presenta características estilísticas que lo remontarían al siglo XVIII o algo anterior.

Junto a los trujales de sangre, existían los *trujales hidráulicos* que empleaban corrientes de agua para mover los rulos y las prensas, sistema habitual en los ingenios harineros de río. La primera imagen presenta el plano, de 1795, de planta y alzado de un molino y trujal para construir en Estella en una huerta contigua a la fábrica de aguardientes. Un magnífico plano acompañado de una memoria descriptiva detallada de cada uno de los elementos. Interesa en este sentido hacer una consideración, dado que este trujal es un anexo o ampliación del molino de 1790, cuyo comentario e imagen se ofrece en el apartado «Molinos. La necesidad de molienda», es decir, junto a la fábrica de aguardiente, se instaló en 1760 un pequeño molino harinero con presa y canal de derivación y, en 1795, anexo al molino, un trujal de gran tamaño a orillas del Ega con dos molinos de una piedra cilíndrica y dos prensas hidráulicas

Su autor es Javier Ignacio de Echeverría, maestro de obras y arquitecto de Azpeitia, que en la amplia descripción que acompaña el plano se presenta: «*Javier Ignacio de Echeverría, Arquitecto, socio y profesor de la R.S.B (Real Sociedad Vascongada de Amigos del País)... He dispuesto diseño con dos planos de molino y trujal para piezas separadas... en el mismo plano demuestro la situación del terreno con la circunstancia del curso de la acequia en color verde libre...*» con su firma al final. El autor, además, figuraba en 1770 reconociendo los daños de la parroquia de Leiza para su posterior demolición. Dirigió las obras del colegio de Loyola hasta la expulsión de los jesuitas, construyó el ayuntamiento de Miranda de Ebro, edificó la portada de la iglesia parroquial de Azpeitia, dirigió el camino real desde Burgos a Madrid por Somosierra.

La segunda, también de un molino hidráulico, presenta un plano con la planta, perfil, noria y zampeados, obra que se hace de cadenas de madera para fabricar sobre terrenos invadidos por el agua, de Lodosa. En él se muestra la noria y el lugar en que se emplaza, así como los zampeados con indicación del su colocación y la planta del trujal con sus canales y paso del agua. En el Archivo Real y General de Navarra, formando parte del mismo conjunto de planos, existen otras dos imágenes que presentan sencillos alzados del edificio del trujal y un detalle del interior del mismo. Realizado por Blas García, maestro de obras vecino de Lodosa, que aparece dando condiciones en 1759 en la basílica de Montserrat de la localidad, asimismo, revisó las obras del pórtico realizado por José de Fuentes en la parroquia de la Asunción de Sesma en 1732.

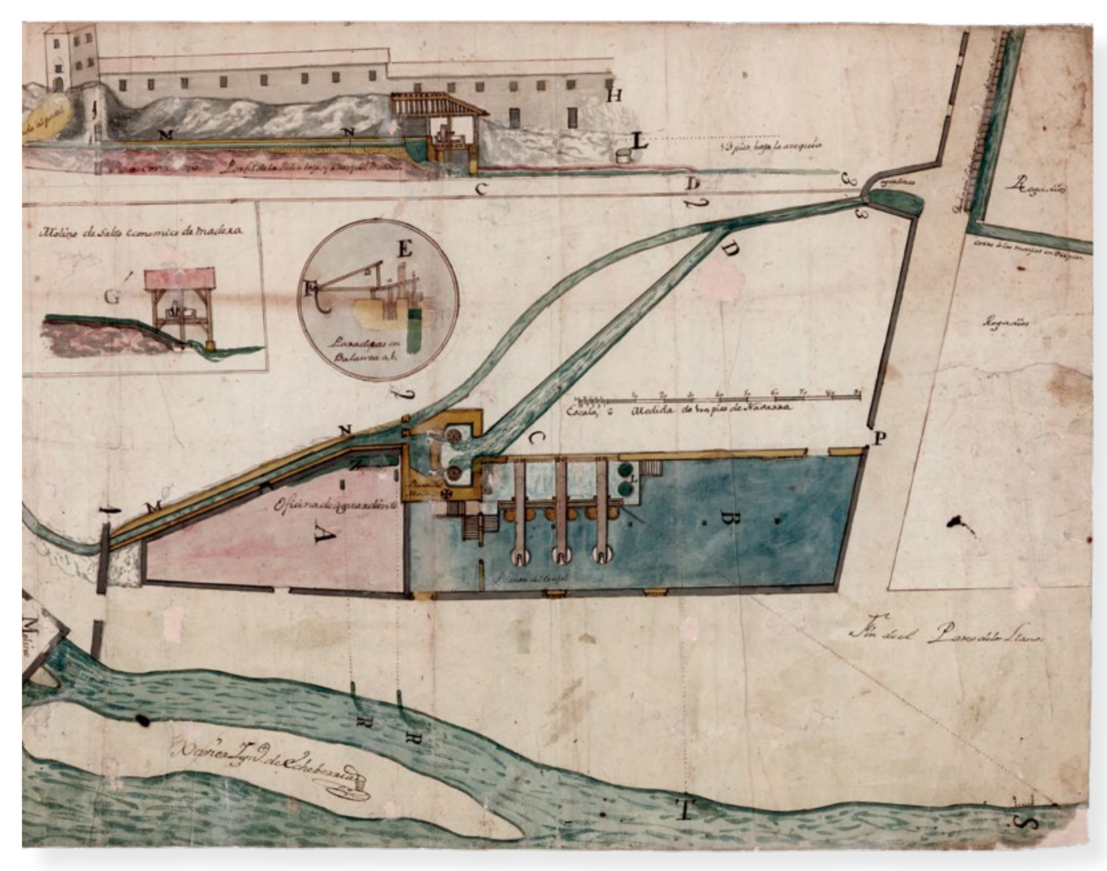
[Carmen Jusué Simonena]

Alegría, D., «Molinos de aceite y trujales antiguos en Navarra y Álava», en *Auñamendi Eusko Entziklopedia. (Fondo Bernardo Estornés Lasa)*, http://www.euskomedia.org/aunamendi/153889/142192.

Armendáriz Aznar, R. M.; Irigaray Soto, S.; Mateo Pérez, M. R., «El inventario de trujales de tecnología tradicional de Navarra: metodología y resultados», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 73, 1999, pp. 369-380.

Cazorla Duró, A., «Aproximación al trujal rupestre de Solchaga (Navarra)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 83, 2008, pp. 169-188.

Irigaray, S., «El trujal de 'La Marquesa' en Cabanillas (Navarra): un caso de recuperación del patrimonio etnográfico con fines turístico-culturales», *Jornadas de Molinos y Energías Renovables en Euskalherria in Beasaingo Paperak*, núm. 10, 2002, pp. 255-263.



Plano de planta y alzado de un molino y trujal para construir en Estella

FECHA: 1795.

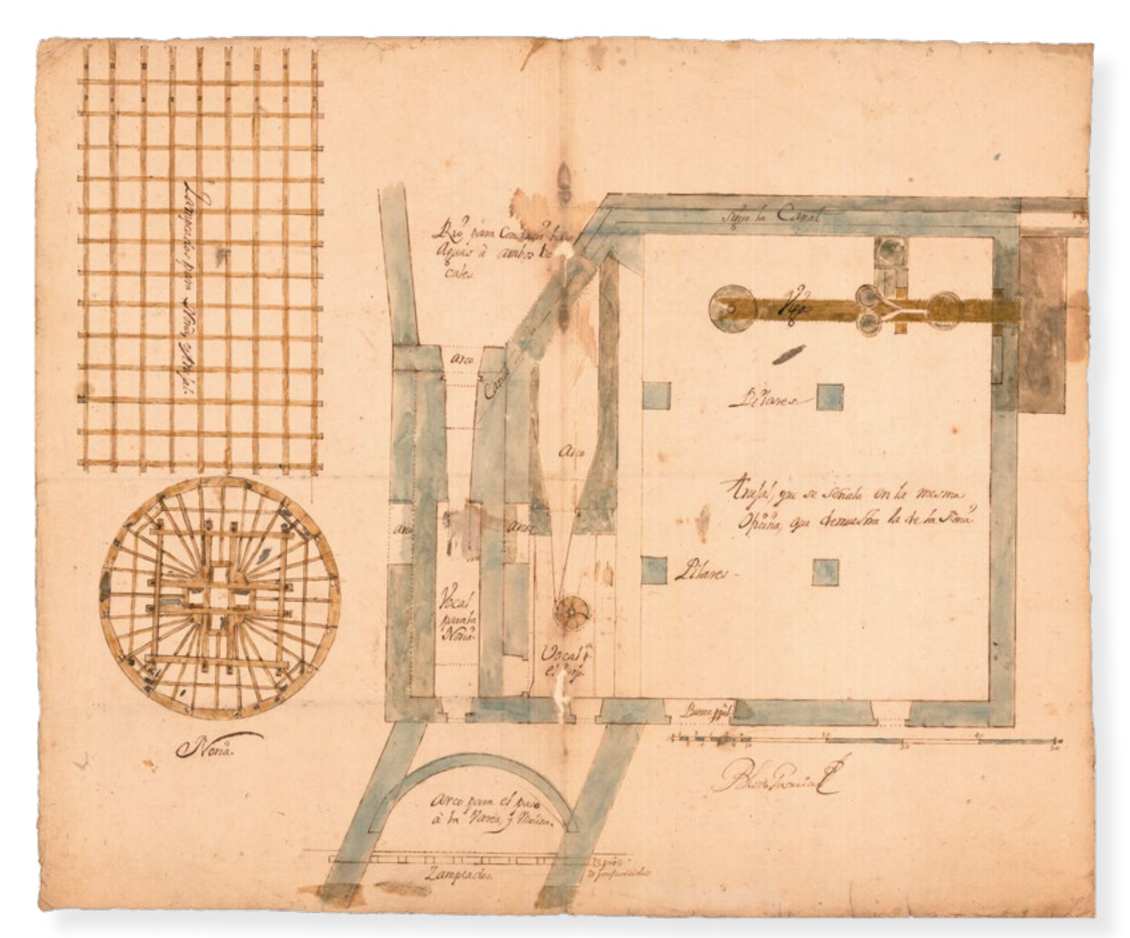
AUTOR: Javier Ignacio de Echeverría (segunda mitad del siglo XVIII).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Doble filigrana: flor de lis, debajo D&F () H; la segunda: E hoja de trébol A. Tinta y aguada sepia y toques de color azul, rosas, amarillos, grises y marrones sobre. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 50 x 95 cm. Escala de 100 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Subida al portal // Peña corta (…) Perfil de la Peña baja, y alta; y del Molino // 13 pies baja la azequia // aguadoras // Desde aquí lavadero y vaciadero después de vasos // Regadios // corre a· las monjas en 966 pies // Regadios / Molino de salto económico de madera // Paraderas en 7 balanza a,b, // Oficina de aguardiente // Planta del Molino // Planta del trujal // Molino // Fin del Paseo de los Llanos // Xavier Ignº. de Echeverria.* // Firmado al final: *Echeverria.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 48.



Planos de planta y perfiles del trujal y noria de Lodosa

FECHA: 1749.

AUTOR: Blas García (primera mitad del s. XVIII).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uvas surmontado por corona de lis central. Tinta y aguada sepia con toques de color azul, marrón claro y oscuro y grises. Regla y compás.

DIMENSIONES: 45,2 x 55 cm.

INSCRIPCIÓN: *Zampeados para Noria y trujal // Noria // Rio para conducir las aguas a ambos bocales // Sigue la canal // Viga // Pilares // Trujal, que se señala en la mesma Oficina, que demuestra la de la Noria // Arco // canal // Vocal / para la Noria // Vocal p. el Viejo // Puerta ppal.// arco para el paso / a la Varca, y Molino // Zampeados / 3 pies / de profundidad // Blas Garcia.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra, Cartografía – Iconografía, núm. 389.

Plano y perfil de antiparas en ferrerías de Articuza

Para el norte de Navarra la industria de la minería ha supuesto, desde siempre, una gran fuente de producción económica por ser una zona rica en recursos naturales minerales.

Roncesvalles, necesitado de ingresos que pudieran sustentar su actividad hospitalaria, fue adquiriendo posesiones en Articutza, sito en jurisdicción de Goizueta, desde 1302 a través de donaciones, compras, permutas y cesiones. Acabó convirtiéndose en una de las heredades más rentables de la colegiata, habida cuenta de las ferrerías, arrendamientos, el carbón y arbolado que se explotaba y el ganado que se criaba en los pastos. Estaba constituida por el monte y el pueblo con su iglesia dedicada a San Agustín, regentada por Roncesvalles, la ferrería mayor y menor, la casa del «ferrón», con pequeños edificios anejos para forraje y ganado y dos huertas, un mesón con su huerta, tres casas con sus respectivas huertas y un molino harinero.

El diseño que presentamos aquí es uno de los dos existentes con el mismo motivo sobre la ferrería de Articutza, que se conservan en el Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. El reproducido en estas páginas es el que mejor estado de conservación presenta. La existencia de un segundo original con el mismo diseño pudiera explicarse con el posible envío de un ejemplar al administrador de la propia ferrería; y su estado de conservación deficiente podría estar motivado por las sucesivos pleitos y defensa de intereses que de estas propiedades debió realizar la colegiata, debiendo para ello exhibir documentación probatoria. Ejemplo de ello son las tensiones entre Goizueta y Roncesvalles por Anizlarrea, lugar en que se encontraba Articutza. Las tensiones con Goizueta se solventaron definitivamente por la concordia suscrita en 1815 entre la colegiata y la villa.

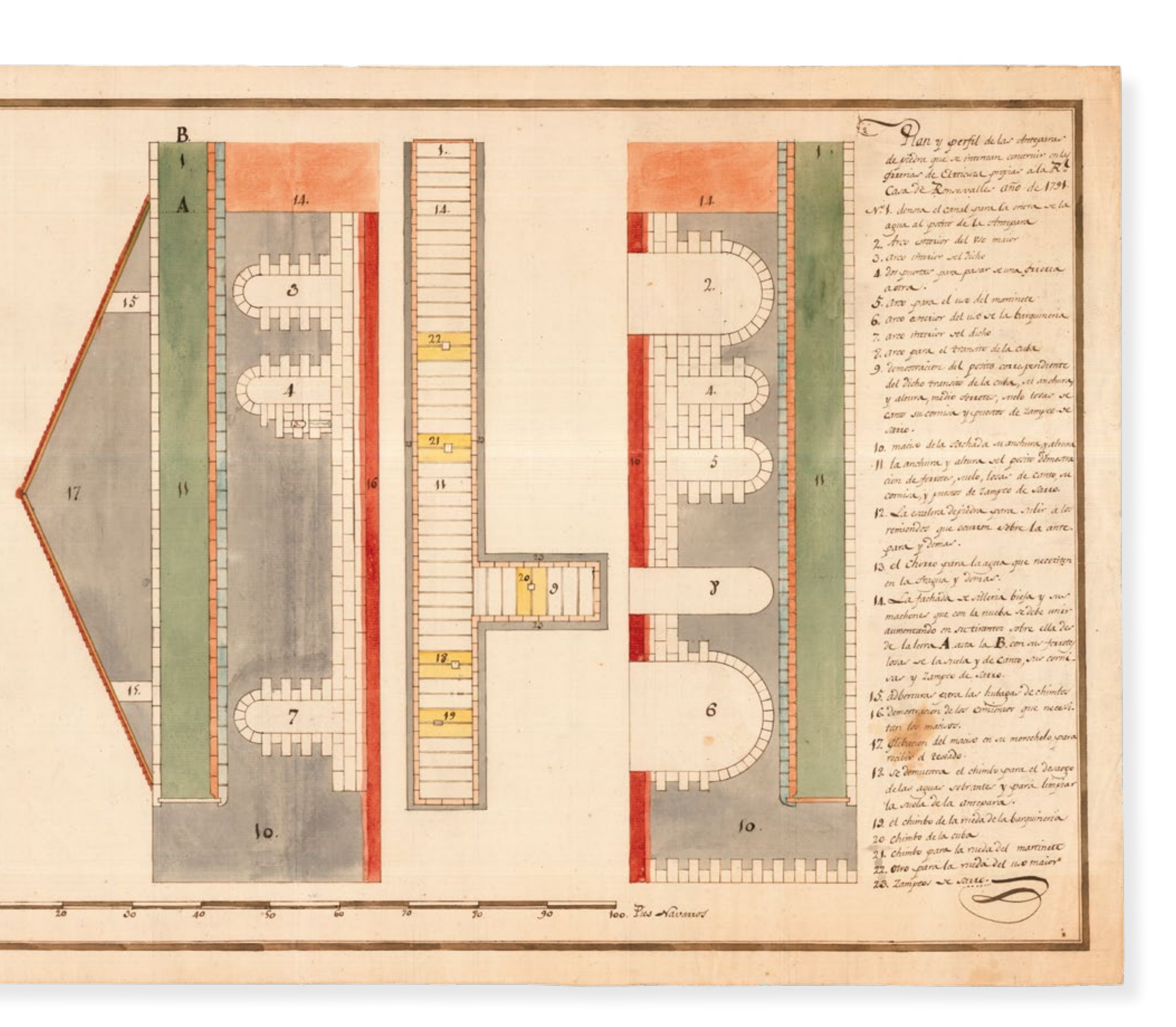
La antepara diseñada para la ferrería de Articutza en 1791 da muestra de la importancia de la misma y de su rentabilidad, tan grande que Roncesvalles emplea recursos económicos en mejorar este enclave minero mientras está en plena reforma de la colegiata y de algunos de sus inmuebles.

Las anteparas se construían en las ferrerías para embalsar agua proveniente de los ríos y posteriormente hacerla saltar sobre grandes ruedas que ponían en marcha la maquinaria. A cada rueda le correspondía un salto de agua y, dependiendo del número de éstas, la antepara tomaba unas dimensiones u otras. Presenta una combinación alternando dos vistas de la planta en sus dos alturas con dos vistas de los alzados. Es interesante recalcar que el autor hizo coincidir exactamente la posición de las plantas con sus respectivos alzados laterales, aprovechando mucho mejor el espacio, aunque la forma más lógica de ver los alzados hubiera sido en apaisado. De este modo, los alzados son interiores, aunque el derecho aparenta ser exterior por la esquina en sillar que luego puede verse en el alzado frontal. De este modo, queda invertido en el plano –simulando un espejo– con respecto a la construcción real. La falta de representación de la escalera exterior (señalada con el número 12 en la leyenda) parece confirmar que el alzado sea uno interior. También parece ir en este sentido la falta

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles.* Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.

Idoate Ancín, R., «El pleito de las ferrerías de Artikutza y Urdallue (1496-1498). Conflictos sobre la explotación de recursos naturales en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 273, 2019, pp. 253-277.

Mutiloa Poza, J. M., *Roncesvalles en Guipúzcoa.* Zarauz, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1976.



Plano y perfil de antiparas en ferrerías de Articuza

FECHA: 1791.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: colmena inscrita en un escudo con el nombre HONIG y las iniciales J H & Z [J HONIG / & / ZOONEN] debajo. Dibujo a pluma con tinta negra y acuarela marrón, gris, azul, verde y amarilla. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: Plano 10-A: 98,5 x 53 cm. / Plano 10-B: 102 x 34 cm. Escala gráfica de 100 pies navarros.

INSCRIPCIÓN: *Parte lateral derecha// Plan y perfil de las anteparas / de piedra que se intentan construir en las / errerias de Articuza propias a la Rl / Casa de Roncesvalles año de 1791./ N° 1 denota el canal para la entra de la / agua al posito de la antepara./ 2. Arco exterior del uso maior./ 3. Arco interior del dicho./ 4. Dos puertas para pasar de una erreria / a otra./ 5. Arco para el uso del martinete./ 6. Arco exterior del uso de la barquinieria./ 7. Arco interior del dicho./ 8. Arco para el transito de la cuba./ 9. Demostración del posito correspondiente / del dicho transito de la cuba, su anchura / y altura, medio ferrotes, suelo, losas de / canto, su cornisa y puestos de zampeo de / sarro./ 10. Maciso de la fachada, su anchura y altura./ 11. La anchura y altura del posito, demostra-/ cion de ferrotes, suelo, losas de canto, su / cornisa, y puestos de zampeo de sarro./ 12. La escalera de piedra para subir a los / remiendos que ocurren sobre la ante-/ para y demás./ 13. El chorro para la agua que neceziten / en la fragua y demás./ 14. La fachada de sillería bieja y sus / machones que con la nueba se debe unir / aumentando en su tirantez sobre ella des-/ de la letra A asta la B con sus ferrotes,/ losas de la suela y de canto, sus corni-/ sas y zampeo de sarro./ 15. Adberturas para las hubagas de chimbos./ 16. Demostración de los cimientos que necessi-/ los macisos./ 17. Elebacion del maciso en su morechelo para / recibir el texado./ 18. Se demuestra el chimbo para el desaogo / de las aguas sobrantes y para limpiar / la suela de la antepara./ 19. El chimbo de la rueda de la barquinieria./ 20. Chimbo de la cuba./ 21. Chimbo para la rueda del martinete./ 22. Otro para la rueda del uso maior./ 23. Zampeos de sarro.*

LOCALIZACIÓN: Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles, Obras, fajo 5, núm. 4 (Plano 10-A y B).

de decoración del perímetro del arco para el tránsito de la cuba (número 8 de la leyenda), que en su representación en alzado sí que está almohadillado. Esto nos lleva a echar en falta la representación del alzado exterior, pues por necesidades constructivas, sobre todo de la altura de la escalera, parece imprescindible. También sería aclaratoria la plasmación de una sección frontal del diseño, de forma que el maestro de obras pudiera ver cómo se acopla la antepara a la ferrería y su maquinaria. Quizás la falta de espacio, más que la falta de necesidad, propició esta ausencia de sección, al igual que el que quedaran descolocados los alzados sur y este.

Pese a que desconocemos el autor del diseño al no estar firmado, cabe la posibilidad de que lo hubiera realizado Joseph Poudez, quien ya había realizado para estas fechas otros proyectos para la colegiata. Más allá de que usara el mismo escribano para la esmerada caligrafía de la leyenda que en otros diseños suyos, el estilo de dibujo, así como el empleo de los colores y el aprovechamiento del espacio apuntan al famoso arquitecto francés.

Las posesiones de Roncesvalles en Articutza fueron desamortizadas en 1844, y pasaron por sucesivas manos particulares hasta que fueron finalmente adquiridas por el ayuntamiento de San Sebastián en 1919, para abastecimiento de agua de la ciudad.

[David Ascorbe Muruzábal]

Esclusas del río Irati

En 1777, el capitán de navío don Plácido Correa, bajo encargo de la Real Hacienda, realizó un reconocimiento por los Pirineos para determinar qué montes eran los idóneos para explotar y transportar la madera de sus bosques. Debido a este informe en 1779 se encargó a dicho capitán la explotación de la madera de los bosques del Irati en Navarra y se le puso al cargo de la comisión destinada a este fin. Debido a la dificultad del terreno y al pequeño caudal de sus ríos era necesario construir una serie de obras de ingeniería hidráulica que permitiesen el descenso de la madera por el río. Para la construcción de estas obras se contrató a Pedro Vicente Gambra, un maderista del valle de Roncal, que junto con dos socios formaron comisión para la realización de esta empresa. Las obras finalizaron en 1781. Las obras realizadas durante estos dos años permitieron la navegabilidad del río Irati y por tanto el transporte de una gran cantidad de madera que, mediante el descenso de los ríos, para llegar al mar, permitió el abastecimiento de una gran cantidad de madera para el Arsenal de Cartagena.

El autor del dibujo es Antonio de Zara y Pont el cual nació en Palencia. En el año 1745, comenzó su carrera como subteniente en el regimiento de infantería de Soria. En 1754, recibió el nombramiento de delineador de ingeniería. Luego de ser asignado a Guipúzcoa, donde colaboró en la fortificación de San Sebastián (en compañía de Felipe Cramer y Juan Martín Cermeño) y Fuenterrabía, continuó su labor en Cataluña hasta 1776, cuando ascendió a teniente coronel y fue trasladado a Pamplona.

Desempeñó sus habilidades en proyectos en Eugi y Orbaiceta, participando en el reconocimiento del río Bidasoa y en la creación de represas para el río Irati. En 1789, fue promovido a coronel y designado como ingeniero jefe, asumiendo la responsabilidad de supervisar las fortificaciones en Navarra.

El 25 de diciembre de 1792, un decreto real anunció el ascenso de «*los Ingenieros directores de sus ejércitos, plazas y fronteras, a los puestos de Xefe D. Joseph Diaz Pedregal y D. Antonio de Zara*».

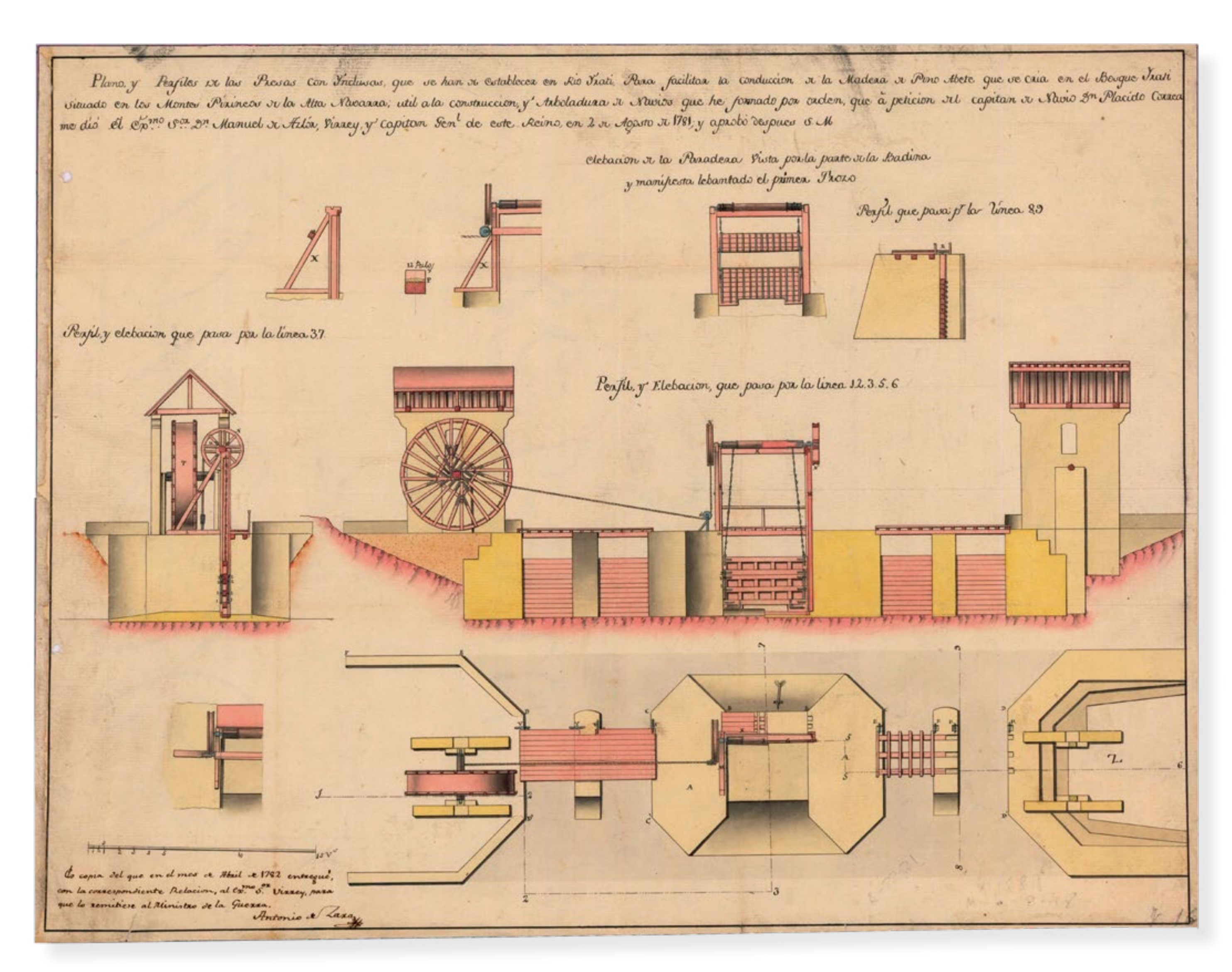
En la Guerra del Rosellón, lideró las obras de defensa en Guipúzcoa y desempeñó un papel crucial en la protección del paso de Behobia, a lo largo del río Bidasoa, y en la defensa de la ermita de Santa Bárbara. En 1794, alcanzó el rango de brigadier y se le reconoce su participación en las Juntas militares de junio de 1794, encargadas de planificar las operaciones militares en Vera de Bidasoa y el valle del Baztán, así como la elaboración de un posible plan de retirada. Ese mismo año, se retiró del servicio activo con el título de mariscal de campo.

[Óscar Riezu Elizalde]

Aragón Ruano, A.; Riezu Elizalde, O., «¿Un proyecto quimérico? Suministros forestales desde los pirineos occidentales para la Real Armada en el siglo xviii», *Studia Historica. Historia moderna*, vol. 43, n. 1, 2021, pp. 13-45.

Riezu-Elizalde, O., «Logistics, sustainability and river transport of wood supplies form the Navarrese Pyrenees for the Royal Navy at the end of the 18th century», en K. Trapaga-Moncher, A. Aragón-Ruano y C. Joanaz de Melo (eds.), *Roots of sustainability in the Iberian empires. Shipbuilding and forestry, 14th-19th centuries*, Londres, Routledge, 2023, pp. 227-250.

Torres Sánchez, R. y Riezu Elizalde, O., «¿En qué consistió el triunfo del estado forestal? Contractor State y los asentistas de madera del siglo xviii», *Studia Historica. Historia moderna*, vol. 43, n. 1, 2021, pp. 195-226.



Esclusas del río Irati

FECHA: c. 1782.

AUTOR: Antonio de Zara y Pont (segunda mitad del siglo XVIII).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado. Tinta negra, ocre siena y rosa, grafito y aguadas, regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 39,3 x 51,9 cm. Escala gráfica de 15 varas.

INSCRIPCIÓN: *Plano y perfiles de las presas con inclusas que se han de establecer en río Irati para facilitar la conducción de la madera de pino abete que se caia en el bosque Irati/ situado en los montes Pirineos de la Alta Navarra; útil a la construcción y arboladura de navíos que he formado por orden que a petición del capitán de navío don Placido Correa/ me dió el excelentísimo señor don Manuel de Azlor, virrey y capitán general de este reino en 2 de agosto de 1781 y aprobó después S.M// Elevación de la pasadera vista por la parte de la badina/ y manifiesta levantado el primer trozo// Perfil que pasa por la línea 89// Perfil y elevación que pasa por la línea 37// Perfil y elevación que pasa por la línea 1 2 3 5 6// Es copia del que en el mes de abril de 1782 entregué con la correspondiente relación al excelentísimo señor virrey para que lo remitiese al ministro de la guerra // Antonio de Zara.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General Militar de Madrid: NA-2/2.

Esclusa en Roncal para las almadías

Pedro Vicente Gambra, el promotor del proyecto que comentamos, nació en Roncal en 1749 en el seno de una de las familias más rica del valle. En 1772 comenzó a trabajar en el negocio de la madera, aprovechando la gran necesidad que de este material tenía las obras del canal de Aragón, cuyo protector Ramón Pignatelli tenía amistad con la familia. Entre 1779 y 1781 trabajó, contratado por el comisionado del estado, en habilitar el río Irati con el fin de transportar madera de los montes reales para la Armada, mediante el uso de almadías. En 1782 firmó un contrato con la junta del valle de Roncal para extraer madera del monte de Urralegui en Urzainqui. Para ello, acondicionó el barranco de Urralegui y el rio Esca, poniendo en práctica la experiencia adquirida en el Irati. Construyó esclusas, instaló puertos (rampas) en las presas de los molimos harineros, eliminó rocas que dificultaban la navegabilidad y habilitó aserraderos y ataderos para las almadías. En 1787 una descomunal riada arrasó todas las infraestructuras que había levantado en los ríos del valle. Gambra emprendió rápidamente la reparación y reconstrucción de lo perdido y para 1789 tenía ya reconstruidas tres nuevas esclusas.

El dibujo que presentamos es el diseño de la esclusa que se construyó en el paraje llamado Lapabe situado entre Roncal y Burgui. La esclusa de Lapabe según cuenta el propio Gambra es el asombro de «*naturales y extranjeros ya que, aun siendo más grande que las del Irati, es manejada por un solo hombre mientras que las del Irati necesitan 20 operarios*», «*y se haya construida con tal acierto que no se nota en ella la menor filtración*»

La mitad izquierda del dibujo, la ocupa una vista general del ingenio, en el que vemos la presa o esclusa compuesta por una parte inferior de piedra y una superior de madera. El esquema nos muestra el embalse de agua que la presa ocasiona (A). Las tres puertas de la esclusa situadas en la zona superior de madera, una central más grande (B) por la que descienden las almadías atravesando la rampa central o puerto (C) y dos laterales más pequeñas o postigos (D) usadas para aliviar el agua. Y, por último, en los extremos dos torres o almenaras (E) que controlan sendas compuertas (N) situadas a un nivel inferior que las puertas y que como el dibujo indica permitían cerras las puertas de la presa al desaguar alcanzando niveles más bajos de agua que éstas. La mitad derecha del dibujo la ocupan 4 secciones de la presa que nos explican con más detalle su funcionamiento.

El autor del dibujo es Fernando Martínez Corcín arquitecto-ingeniero nacido en Alfaro (La Rioja) hacia 1743 que trabajó principalmente en Aragón, La Rioja y Navarra. Su formación en arquitectura la recibió en los talleres zaragozanos de Marcos Tarazona y Julián Yarza Ceballos. En 1767, presentó un proyecto para el retablo de la Virgen del Camino en San Saturnino de Pamplona. En 1778 fue nombrado encargado de obras del Canal Imperial de Aragón a las órdenes de los directores técnicos Gregorio Sevilla y Luis Chimioni. En 1782, a la muerte de Sevilla, fue nombrado director técnico del Canal, cargo que ocupó hasta principios del siglo XIX. Su participación en el diseño de múltiples proyectos del canal le pudieron acarrear fama como ingeniero hidráulico, destacando sus biógrafos sus grandes cualidades como dibujante y proyectista. Al margen del canal también se encargó de otros proyectos. En Navarra podemos destacar el plan de esclusas del rio Esca en Roncal (c. 1789); un plano del regadío de Arguedas (1791); un plano de la cuenca del río Queiles con sus presas y acequias (1792); La consolidación de las torres de San Miguel de Corella (1797-1798); el diseño de la regulación del río Aragón en Sangüesa (1799), no ejecutado. Se presentó al concurso para reformar la capilla de San Fermín de Pamplona, y a principios del siglo XIX diseñó, junto a Miguel de Hermosilla, la capilla oval de San Francisco Javier de la iglesia de Villafranca. En 1804 presentó un diseño, no ejecutado, para la torre de la iglesia de Dicastillo; y en 1805 diseñó el cementerio de Tudela, que no se hizo. Su última actuación documentada fue un plano de cubicación del Canal Imperial en 1808.

Este dibujo supone un ejemplo de cómo los grandes avances ilustrados alcanzados por la ingeniería hidráulica española en el siglo XVIII llegaron hasta los más recónditos rincones del país.

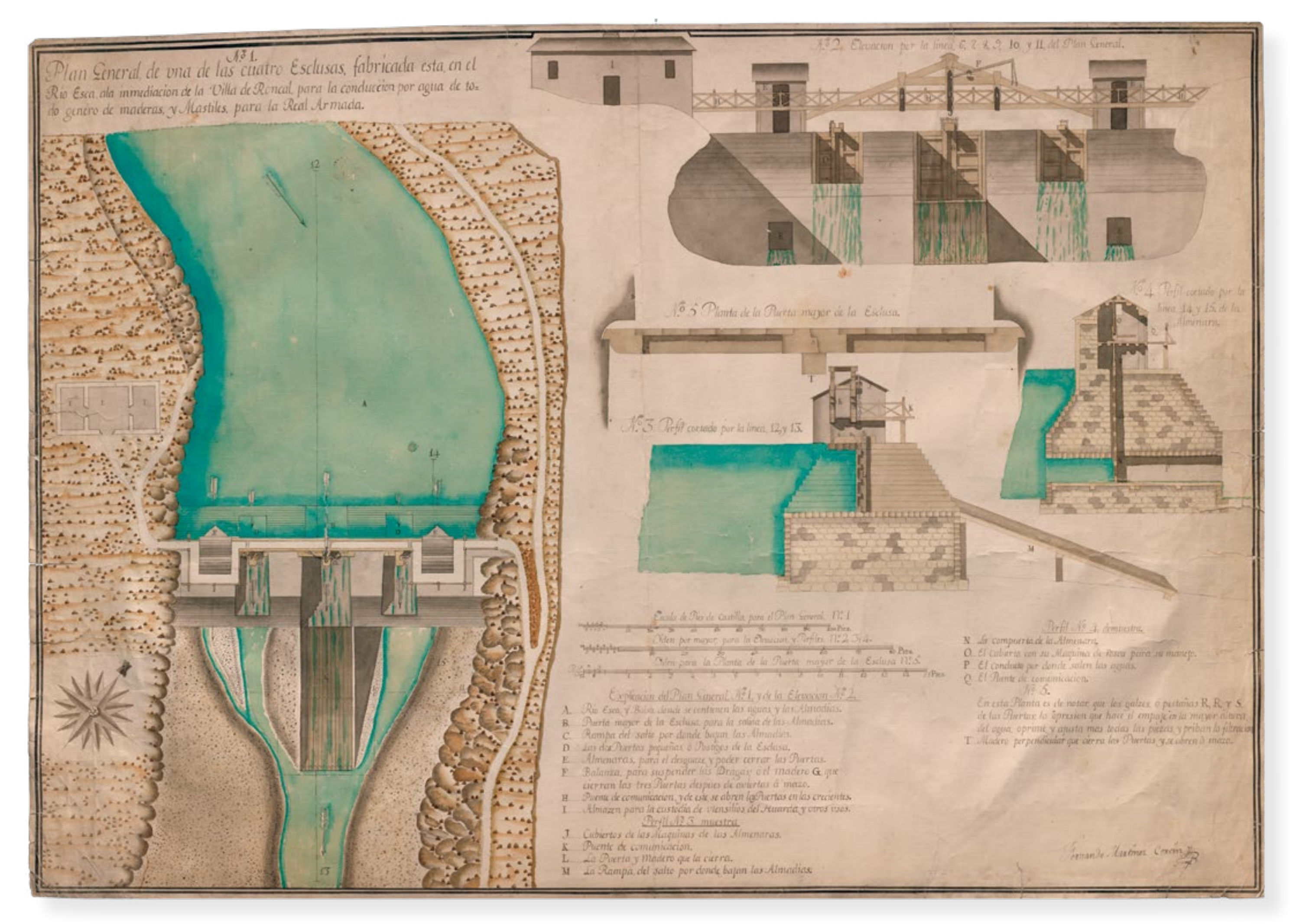
[Jose Ignacio Riezu Boj]

Gambra, P. V., «Patriotismo», *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, tomo XVIII noviembre (1789), pp. 421-425.

Martín Merás, L., *Catálogo de cartografía histórica de España del Museo Naval*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1990. p. 373.

Martínez Molina, J., «La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)», *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Zaragoza, IberCaja, 2017, pp. 314-355.

Riezu-Elizalde, O., «Logistics, sustainability and river transport of wood supplies form the Navarrese Pyrenees for the Royal Navy at the end of the 18th century», en K. Trapaga-Moncher, A. Aragón-Ruano y C. Joanaz de Melo (eds.), *Roots of sustainability in the Iberian empires. Shipbuilding and forestry, 14th-19th centuries*, Londres, Routledge, 2023, pp. 227-250.



Esclusa en Roncal para las almadías

FECHA: c. 1789.

AUTOR: Fernando Martínez Corcín (Alfaro (1743 / ¿1808?).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado agarbanzado. Tinta negra, ocre siena y verde cian, grafito y aguadas. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 53 x 75 cm. Tres escalas gráficas: una de 100 Pies de Castilla, para el Plan General núm. 1; otra de 80 pies de Castilla para la Elevacion, y Perfiles, núms. 2, 3, 4; y una tercera de 15 pies de Castilla para la Planta de la puerta mayor de la Esclusa núm. 5.

INSCRIPCIÓN: *Nº 1. Plan General de una de las cuatro Esclusas, fabricada ésta, en el Río Esca, ala inmediación de la Villa de Roncal, para la conducción por agua de todo género de maderas y Mástiles para la Real Armada. // Nº 2. Elevacion por la línea, 6, 7, 8, 9, 10, y 11, del Plan General. / Nº 3 Perfil cortado por la línea, 12 y 13. / Nº 4 Perfil cortado por la / línea, 14, y 15. de la / Almenara / Nº 5 Planta de la Puerta mayor de la Esclusa. // Escala de Pies de Castilla para el Plan General nº 1 / Yden por mayor para la Elevacion y Perfiles nº 2, 3 y 4 / Yden para la Planta de la Puerta mayor de la Esclusa nº 5 // Explicacion del Plan General Nº 1. Y de la Elevacion Nº 2. / A. Rio Esca y Balsa donde se contienen las aguas y las Almadias. / B. Puerta mayor de la Esclusa, para la salida de las Almadias. / C. Rampa del salto por donde bajan las Almadias. / D. Las dos Puertas pequeñas o Postigos de la Esclusa / E. Almenaras, para el desguaze, y poder cerrar las Puertas. / F. Balanza, para suspender las Dragas; o el madero G. que / cierran las tres Puertas después de abiertas â mazo. / H. Puente de comunicación, y de este se abren las Puertas en las crecidas. / I. Almazen para la custodia de utensilios del Huarda y otros usos. /Perfil Nº 3. muestra / J. Cubiertos de las Maquinas de las Almenaras. / K. Puente de comunicación. / L. La Puerta y Madero que la cierra. / M. La Rampa del salto por donde bajan las Almadias. // Perfil Nº 4, demuestra / N. La compuerta de la Almenara. / O. El cubierto con su Maquina de rosca para su manejo. / P. El conducto por donde salen las aguas. / Q. El Puente de comunicacion. / Nº 5. / En esta Planta es de notar que los galzes o pestañas R, R, y S. / de las Puertas; la ôpresion que hace el empuje en la mayor altura / del agua oprime y ajusta mas todas las piezas y priban la filtración / T. Madero perpendicular que cierra las Puertas y se abren ã mazo. // Fernando Martínez Corcín.*

LOCALIZACIÓN: Museo Naval de Madrid, MN-P-6A-1.

Dibujo de la galería para la corrida de toros de las fiestas de San Fermín

Durante el Antiguo Régimen las corridas de toros fueron para los poderes constituidos una excelente ocasión de reafirmar su posición de primacía ante sus gobernados. La plaza de toros, con la población distribuida en tablados y balcones, se convertía, así, en una poderosa imagen del cuerpo social presidido por sus autoridades. Pamplona, cabeza del reino de Navarra, no fue ninguna excepción al respecto, produciéndose la asistencia de todos los poderes del reino a los toros que se corrían en la plaza del Castillo. La ciudad se hacía presente a través de su regimiento que, organizaba y presidía la corrida, la corona se materializaba en el virrey y el Consejo Real y el reino a través de su Diputación o de las Cortes Generales, cuando estas estaban reunidas.

Para la asistencia decorosa a estos festejos, todas las instituciones contaban con balcones alquilados para la ocasión. La excepción más notable fue la del ayuntamiento de Pamplona, que, al igual que sucedía en otras localidades en las que la casa consistorial no estaba en el coso taurino, contaba con un edificio construido *ad hoc*, conocido como Casa del Toril o de la Ciudad. En el caso de la Diputación, sabemos que presenciaba las corridas de toros en unos balcones que arreglaba y mantenía a su costa en diferentes casas particulares de la plaza. Respecto a las Cortes, su elevado número de miembros hacía imposible que hubiese un balcón capaz de acogerlos a todos, lo cual obligaba a la construcción de tablados que se encargaban a carpinteros locales, como a Domingo de Oteiza en 1617.

Sea como fuere, nada sabemos de la forma de estos tablados, salvo que no es hasta 1677 cuando en la documentación la palabra *tablado* cede el paso a la de *galería*, término que parece corresponder a una construcción de mayor entidad. Ese año los Tres Estados decidieron asistir a los toros en forma de Reino *con la decencia que corresponde a su grandeza,* por lo que comisionaron a cuatro de sus miembros con el fin de que gestionasen la construcción de una *casa o galería.* Fue el albañil Antonio de Alli, vecino de Pamplona, quien remató la obra por 185 ducados, debiéndola ejecutar de acuerdo a *la traza y constituciones* elaboradas por el ensamblador Miguel de Turrillas. La construcción, realizada en madera, debía parecer un auténtico edificio, con todas las superficies cubiertas por lienzos pintados que simulaban ladrillo, piedra o mármol, a modo de trampantojo. Para su elaboración se recurrió al pintor y dorador Juan Andrés de Armendáriz, experimentado en labores de pintura de caballete y decorativa y habitual colaborador de la Diputación y el ayuntamiento pamplonés. Aunque no se especifique en la documentación, los 800 reales que cobró por el trabajo de pintar la casa del reino, debieron de incluir este dibujo, destinado a facilitar la construcción del edificio en el futuro, especialmente en lo que su decoración pictórica se refiere.

Archivo Real y General de Navarra. Reino. Vínculo. Documentos de Cuentas, leg. 1, 5 y 6.

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona, Miguel Guillemes, 1677, núm. 69.

Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 4 (1677-1685), en L. J. Fortún Pérez de Ciriza (ed.), Pamplona, Parlamento de Navarra, 1995.

Morales Solchaga, E., «Hacia un panorama general de la pintura navarra en los siglos del barroco», *Príncipe de Viana*, núm. 246, 2009, pp. 41-65.

Galería encargada por las Cortes Generales del Reino de Navarra para la corrida de toros celebrada en Pamplona el 8 de julio de 1677 con motivo de las fiestas de San Fermín

FECHA: 1677.

AUTOR: Juan Andrés de Armendáriz (1619-1681).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 31 x 84 cm. Escala gráfica de 10 pies y varas.

INSCRIPCIÓN: *Esta Fabrica Hizo Haçer este IIII.mo Reyno de Navarra para la Vista de la Corrida de Toros que en 8 de Julio Hubo en esta / Ciudad de Pamppª en festexo del Glorioso Patron San Fermin Y para su memoria Hizo Hazer este Rasguño con sus medidas // Armend.z faciebat / anno 1677 // Pie 1 bara 2 / m.ª / 3 4 5 6 7 8 9 10 // Tiene 180 pies de Ancho y de alto 27 pies y se parten en 4 divisiones su altura y su anchura en 19 arcos como muestra esta mapa / pared de piedra tiene 6 pies y la pared de ladrillo otros 6 pies los arcos tienen de altura 12 pies desde el Rancamiento de las pilastras asta arriba / y de gueco cada arco tiene 8 pies y mº menos un dedo porque cada pilastra tiene de Reçio un pie / fresso, cornisa y Arquetrave tiene 3 pies que es una bara. El fondo de los arcos es 10 pies pues no es mas de Galeria el balustrado 3 pies =.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 219.



Según muestra el dibujo, la casa consistía en una estructura rectangular con un tejado a dos aguas y dos torrecillas con ventanas en los extremos. El frontis se articulaba en un basamento que simulaba piedra y ladrillo sobre el que se disponía la galería propiamente dicha formada por una sucesión de diecinueve arcos de medio punto con pilastras cajeadas de capitel dórico toscano. Curiosamente las trazas elaboradas por Turrillas mostraban veinte arcos, que se ampliaron a uno más en el condicionado. Las enjutas de los arcos se decoraban con puntas de diamante vegetales y los antepechos se cerraban por medio de balaustres. Sobre los arcos corría un entablamento con un friso de roleos vegetales de colores y sendos escudos de Navarra colocados en el quinto arco de cada lado. Por su parte, el interior de la casa se dividía en dos mitades. La primera y más grande correspondía a la sala principal o palco propiamente dicho, en cuyo interior, colgado con damascos, se colocaban los bancos para los asistentes y las mesas para la merienda. La segunda parte, situada tras la sala principal, consistía en un cuarto donde se localizaban las escaleras de acceso a la galería y el retrete o excusado.

La construcción de esta galería fue de tal éxito que llegó a establecer un precedente. De este modo, el Reino volvió a levantar una construcción similar en 1701, 1716, 1757, 1780 y 1795. Asimismo, es muy posible que sirviese de inspiración al ayuntamiento de Viana para levantar su Balcón de Toros en 1686 que, en líneas generales, es una traslación en piedra de este edificio.

[Alejandro Aranda Ruiz]

Dibujo de la galería para la corrida de toros con motivo de la boda de Felipe V y María Gabriela de Saboya

El éxito de la galería construida en 1677 hizo que las Cortes Generales acordasen volver a levantar en 1701 una construcción semejante para su asistencia a la corrida celebrada en Pamplona con ocasión del matrimonio de Felipe V con María Gabriela de Saboya. Observando el proceder seguido en 1677, el 2 de diciembre los cuatro comisionados por los Tres Estados para la llevar a cabo los trámites de la construcción concertaron con los carpinteros Esteban de Urrizola y Martín de Etayo la erección de la galería con un condicionado copiado del de 1677. Al igual que ese año, el contrato de la obra se hizo en base a una traza, cuya autoría desconocemos, y sobre la que se acordaron algunas modificaciones, como la de que añadir «*un arco más de los diez y ocho que contiene la traza*». El encargado de pintar el edificio fue José García, dorador al que se le documenta ejerciendo su oficio en la zona de Pamplona, en el templete de San Fermín y en el colateral del Niño Jesús en Huarte, o en la de Estella, en los retablos mayores de la parroquia y santuario de Mendía de Arróniz. Fue él, además, el responsable de la «*planta nueva para en adelante por estar rota la antecedente*».

De esta forma, según se desprende de la lectura del condicionado y del dibujo elaborado por García, el palco levantado en 1701 era prácticamente idéntico al de 1677. En consecuencia, la galería consistía en un edificio rectangular, realizado en madera cubierta con lienzos pintados, que tenía unas dimensiones aproximadas de 7 metros de altura –sin contar con la de las torres laterales–, 47 metros de largo y 2 metros y medio de profundo. La fachada se articulaba en un basamento de unos 3 metros de alto que, como el de 1677, simulaba piedra y ladrillo, con la diferencia de que en 1701 la piedra tenía la apariencia de un almohadillado. Sobre el basamento se asentaban los diecinueve arcos de medio punto, señalados en el condicionado, con pilastras cajeadas de orden dórico toscano y su balaustrada. Sobre estos arcos discurría el entablamento de unos 78,5 cm de altura, decorado con roleos vegetales y dos escudos de Navarra. El edificio se cubría con *el tejado y tejas* a dos aguas, con un rafe de poco más de medio metro, que se completaba en los dos extremos con sendas torrecillas, *remates o pirámides* con tejado a cuatro aguas. Como en la galería 1677, el interior contaba con una sala principal, de aproximadamente 3 metros de altura, y una estancia anexa en la que se localizaban la escalera con su pasamanos en forma de balaustrada y, en la esquina, «*un retrete todo cerrado* […], *para que caigan allá las aguas mayores y menores*».

El diseño y configuración espacial de este edificio estaba destinado a satisfacer la necesidad principal de las Cortes, que era la de contar con un lugar que, a la vez que le permitiese ver cómodamente los toros, sirviese para exponer de una manera digna y decorosa la realidad que ellas encarnaban: el Reino de Navarra. Por ello, el número impar de arcos no era ninguna casualidad, ya que este número permitía obtener tres arcos, uno central y dos laterales, separados por el mismo número de vanos (cuatro). Este recurso dotaba al edificio de tres lugares preeminentes destinados a los presi-



Archivo Real y General de Navarra. Reino. Vínculo. Documentos de Cuentas, legs. 9 y 10.

Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 5 (1688-1709), en L.J. Fortún Pérez de Ciriza (ed.), Pamplona, Parlamento de Navarra, 1995.

García Gainza, M.ª C. *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, II*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982, pp. 270 y 282; IV*, Pamplona, 1989, pp. 497; V***, Pamplona, 1997, pp. 191.

Ibarra, L. de, «Documentos inéditos», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, núm. 2, 1936, pp. 87-92.

Galería encargada por las Cortes Generales del Reino de Navarra para la corrida de toros celebrada en Pamplona el 12 de diciembre de 1701 con motivo de la boda de Felipe V y María Gabriela de Saboya

FECHA: 1701.

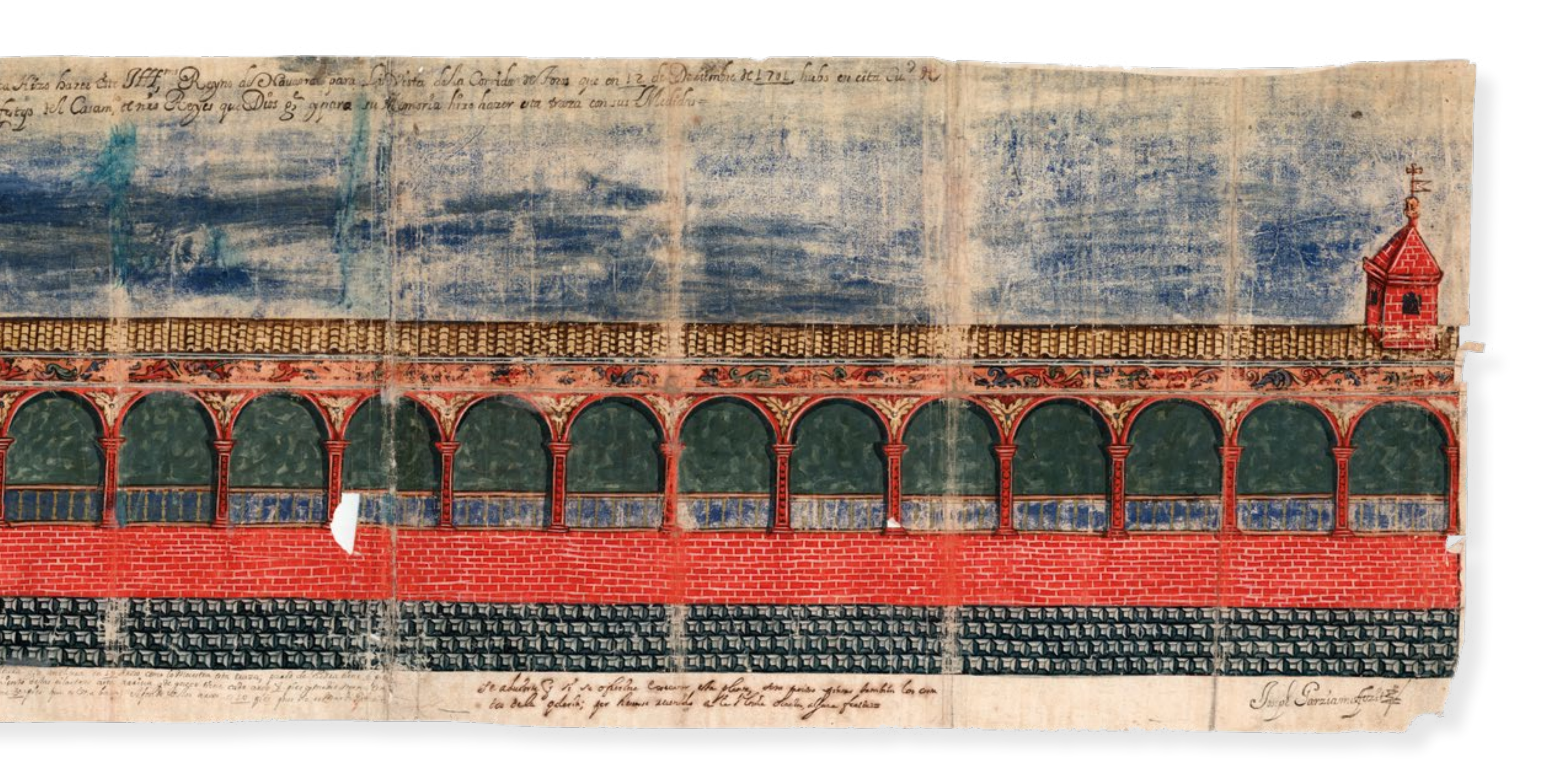
AUTOR: José García (doc. 1700-1733).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 37 x 116 cm. Escala gráfica de 9 pies y varas.

INSCRIPCIÓN: *Esta Fabrica Hizo hazer este Illl.^{mo} Reyno de Navarra para la Vista de la Corrida de Toros que en 12 de Deciembre de 1701 hubo en esta Ciudad de / Pampp.^{a} en festejo del Casamiento de nro Reyes que Dios g.^{e} y para su Memoria hizo hazer esta traza con sus Medidas // 1 2 3 4 5 6 7 8 9 // pies 2, 3 baras // tiene 180 pies de Ancho y de Alto 27 y se parten en quatro divisiones su altura y su anchura en 19 Arcos como lo muestra esta traza; pared de Piedra tiene 6 pies / y de ladrillo otros 6 pies los Arcos tienen de altura 12 pies desde el rancamiento delas pilastras asta arriva y de gueco tiene cada arco 8 pies y medio menos un / dedo, y cada pilastra tiene de ancho un pie; frissxo, cornissa y Arquitrave tiene 3 pies que es una bara; el fondo de los arcos es 10 pies pues no es mas de Galeria / el balustrado tiene de alto una bara // Se advierte q si se ofreciere executar esta planta, sera preciso pintar también los costa- / -dos dela galería; por haverse reconido en la ultima ocasión, alguna fealdad // Joseph Garzia me fezit.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 220.



dentes de los tres brazos en torno a los cuales se disponían los miembros de su respectivo estado. Y es que, a pesar de concurrir en forma de Reino, o, quizás por ello, las Cortes tomaban asiento como lo hacían en la sala, es decir separadas en brazos encabezados por su respectivo presidente. De este modo, el centro de la galería se reservaba para el brazo eclesiástico, su derecha (izquierda del dibujo) para el militar y su izquierda (derecha del dibujo) para el de las universidades. Los puestos de los tres presidentes se señalizaban por medio de sendas cortinas o divisas de igual color.

Como en 1677, a pesar del empaque de la galería, su construcción apenas llevó una semana. Contratada el 2 de diciembre, fue inspeccionada el día 11 por los carpinteros Antonio de Uroz y Martín de Legarra, quienes la encontraron fabricada con *toda seguridad y satisfacción*. Frente al coste de carpintería que fue el mismo que 1677 (185 ducados), el de la pintura fue mucho menor (450 reales), ya que García aprovechó de la fábrica de 1677 «*los lienzos de los arcos y pilastras que estaban de antes*».

[Alejandro Aranda Ruiz]

Dibujo del tablado para los juramentos de los reyes y príncipes de Navarra en la catedral de Pamplona

Entre los usos que secularmente han tenido los dibujos destacan los de carácter ceremonial y protocolario, siendo frecuente que el texto de los ceremoniales, muchas veces prolijo y denso, haya sido completado por dibujos o planos que faciliten la comprensión y ejecución de las ceremonias allí descritas. El dibujo permite plasmar de una manera sencilla el espacio de una ceremonia, sus participantes y el lugar que ocupan, así como reflejar sus movimientos. En este sentido, destacan, por ejemplo, el *Ceremonial de los asientos de los consistorios* del reino de Aragón, escrito por Gerónimo Martel hacia 1630, o el ceremonial de la ciudad de Valencia de Félix Cebrián, fechado por su autor en 1696 y en que se incluyen dibujos de la posición de los participantes en distintas ceremonias.

Este dibujo entraría dentro de esa categoría de «dibujos que traducen ceremonias», ya que en él se representa el tablado que las Cortes de Navarra erigieron para la jura de Fernando VI celebrada en la catedral de Pamplona el 14 de mayo de 1757. El encargado de levantar el tablado fue el carpintero del Reino, el guipuzcoano Martín de Somacóiz, a quien las Cortes pagaron mayor cantidad (800 reales) debido al «*perfil que ha dispuesto del modo en que estuvo todo, sin que por este trabajo haya cobrado cosa alguna. Y, en atención a ser dicho perfil muy útil* [...] *previniéndole perfeccione el perfil, poniendo la silla en que al acto de juramento estuvo sentado el señor obispo bajo el dosel*». Al ser *muy útil*, este dibujo estaría, destinado, por tanto, a facilitar la organización de la ceremonia en el futuro, tanto desde su punto de vista material, como protocolario. De ahí su vocación de documento atemporal, a pesar de las referencias al acto de 1757, que se incluyen en el dibujo y que no hemos transcrito en la ficha técnica debido a que su contenido ya ha sido publicado con anterioridad. No en vano, años después de su realización, en medio de los preparativos de la jura de Carlos III y de su heredero en 1766, el virrey, conde de Ricla, pidió al Reino el «*plan o diseño del tablado de la jura, porque quería verlo y enterarse menudamente de todo*». El vicesoberano examinó minuciosamente la disposición del tablado, cotejando «*sus medidas por su escala o pitipié, con una tira de papel que Su Excelencia cortó por sí mismo*».

Desde el punto de vista material, el dibujo muestra el lugar, forma y extensión que debía tener el tablado –aspectos todos ellos prácticamente invariables desde la jura del príncipe Baltasar Carlos en 1632–, la forma que debían tener los caballetes que soportaban la estructura, así como los muros que debían cubrirse de colgaduras, el altar portátil de plata con su credencia y el dosel con el trono del monarca o de su apoderado el virrey. Estos datos, cruzados con la relación de la ceremonia, permiten ofrecer la visión de un tablado que tenía de altura 6 pies (1 metro y 57 centímetros), de largo 112 pies (29 metros y 299 centímetros) y de ancho 36 pies (9 metros y 42 centímetros). A él se subía por dos tramos de escalera situados en uno de los lados cortos del tablado, cada uno de 11 pies de ancho (2 metros y 88 centímetros) y 9 peldaños. Por su parte, las colgaduras de damasco carmesí que cerraban el tablado por tres de sus cuatro costados tenían una altura de 9 metros y medio.

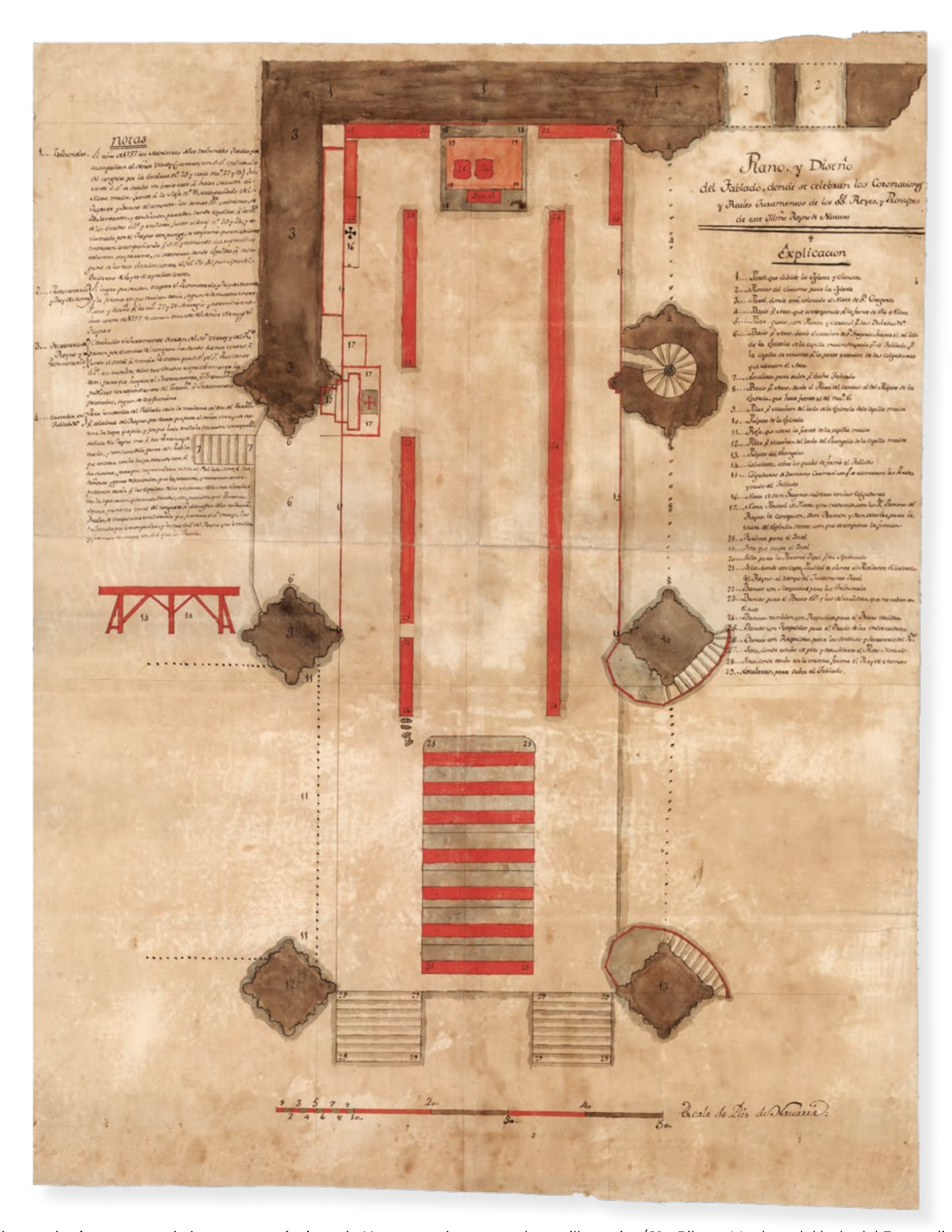
Desde el punto de vista protocolario, el dibujo también muestra la disposición de los diferentes participantes en la ceremonia, divididos en dos mitades que simbolizaban el pacto entre el rey y el reino. En consecuencia, la cabecera del tablado se reservaba para el virrey que, flanqueado por los tribunales reales, encarnaba al monarca. Enfrente se situaban las Cortes Generales, personificación del reino de Navarra, con sus brazos distribuidos en forma de U. Así pues, en los lados largos del tablado se sentaban el brazo eclesiástico y el militar, el primero a la derecha del virrey y el segundo a la izquierda. El estado de las universidades, por su parte, se situaba a los pies del tablado, cerrando la U con unos bancos colocados sobre un graderío. En el hueco entre el brazo eclesiástico y el de las universidades se señala el puesto de los síndicos y del secretario y, junto a ellos, de pie, el del rey de armas y protonotario. En un pequeño saliente del tablado, tras la colgadura, debía situarse la capilla de música de la catedral, encargada de ejecutar la banda sonora de la ceremonia político institucional más importante de la Navarra moderna.

[Alejandro Aranda Ruiz]

Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 9 (1757), ed. por L.J. Fortún Pérez de Ciriza, Pamplona, Parlamento de Navarra, 1994, pp. 101-110, 118; *Libro 10 (1765-1766)*, Pamplona, 1994, p. 221.

Aranda Ruiz, A., «Fiesta, arte y ceremonial en la Pamplona del Antiguo Régimen. La imagen de una ciudad» (tesis doctoral), Pamplona, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, 2019, p. 576.

Morales Solchaga, E., «La representación institucional como vía de reconocimiento social y profesional: el caso de los albañiles de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 252, 2011, pp. 31-54.



Tablado para los juramentos de los reyes y príncipes de Navarra en la catedral de Pamplona

FECHA: 1757.

AUTOR: Martín de Somacóiz (doc. 1720-1769).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: flor de lis inscrita en un escudo con corona abierta en la parte superior e inscripción IV. Tinta negra y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 83 x 63 cm. Escala gráfica de 50 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Plano, y Diseño / del Tablado, donde se celebran las Coronaciones / y Reales Juramentos de los SS.^{es} Reyes, y Príncipes / de este Illmo. Reyno de Navarra // + / Explicacion / 1...Pared, que divide la Iglesia y claustro / 2... Puertas del claustro para la Iglesia / 3... Pared, donde está colocado el Altar de Sn Gregorio / 4... Bacio, o, Arco, que corresponde, a la frente de dicho Altar / 5... Pilar, gueco, con Puerta y caracol p.^{a} las Bobedas &.^{a} / 6... Bacio, o, Arco, desde el Machon de Sn Gregorio, hasta el del lado / de la Epistola de la capilla maior, ocupado p.^{r} el Tablado, p.^{a} / la capilla de musica, a la parte exterior de las colgaduras / que cierran el Arco. / 7... Escalera, para subir, a, dicho Tablado / 8... Bacio, o, Arco, desde el Pilar del caracol al del Pulpito de la / Epistola, que hace frente al del nu.^{o} 6. / 9... Pilar, o Machon del lado de la Epistola de la capilla maior / 10...Pulpito de la Epistola / 11... Reja, que cierra la frente de la capilla maior / 12... Pilar, o Machon del lado del Evangelio de la capilla maior / 13... Pulpito del Evangelio / 14... Caballetes, sobre los quales se formó el Tablado / 15... Colgaduras de Damasco Carmesi, con q.^{e} se adornaron las Paredes / y vacios del Tablado / 16... Altar de san Gregorio, cubierto con las colgaduras / 17... Altar Portatil de Plata, y su credencia, con los S.^{tos} Patronos del / Reyno, la Concepcion, san Fermin y san Xavier para la / Misa del Espiritu santo, con que se empieza la función. / 18...Tarima para el Dosel / 19... Sitio que ocupa el Dosel / 20...Silla para la Persona Real, o, su Apoderado / 21...Silla, donde con capa Plubial se sienta el Presidente Eclesiastico / del Reyno, al tiempo del Juramento Real / 22... Bancos con Respaldos para los Tribunales / 23...Bancos para el Brazo Ecc.^{o} y los del Militar, que no caben en / el suio / 24...Bancos, tambien con Respaldos, para el Brazo Militar. / 25...Bancos con Respaldos para el Brazo de las Universidades / 26... Bancos con Respaldos, para los sindicos y secretario del R.^{no} / 27...Sitio, donde estubo de pies y descubierto el Proto Notario. / 28...Sitio, donde estubo en la misma forma el Rey de Armas / 29...Escaleras, para subir al Tablado // 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 20 / 30 / 40 / 50 / Escala de Pies de Navarra:*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 40.

Plan para el catafalco para las exequias de Mariana de Austria en Tudela

Durante el Antiguo Régimen el privilegio de las exequias reales no fue algo exclusivo del monarca, sino que se extendía a su consorte, al príncipe heredero y, en ocasiones, a otros miembros de la familia real y soberanos extranjeros. De este modo, en 1696 el rey Carlos II comunicó a la Diputación de Navarra y a las principales ciudades y villas del reino el fallecimiento de su madre, Mariana de Austria, ordenando «*que como tan buenos vasallos (cumpliendo con vuestro amor y obligación) dispongáis que en esa ciudad se hagan las demostraciones correspondientes* [...] *que en semejantes casos se acostumbran*». En consecuencia, conocida la noticia en Tudela, su regimiento comenzó a disponer los preparativos para las honras fúnebres por la viuda de Felipe IV en la iglesia colegial de Santa María. La erección del catafalco, poderosa expresión visual del *gran dolor y sentimiento* producidos por la pérdida de la reina, era parte indisoluble de los preparativos de las exequias reales.

Para el diseño del túmulo el ayuntamiento tudelano recurrió al pintor local Jacinto de Blancas, quien además de esbozar la traza se encargó de parte de su decoración pictórica. Por su parte, fue el maestro de obras José Ezquerra quien corrió a cargo de la ejecución material de la máquina. Del primer artista nada sabemos, salvo que, tal y como señala Carrasco, solía proveer al regimiento tudelano de esta clase de obras, como sucedió en las exequias de Carlos II en 1700 para las que pintó el túmulo, escudos de armas, coronas y muertes. José de Blancas, familiar suyo y quizás su hijo, también hizo lo propio en los funerales de Felipe V en 1746. Mucho mejor se conoce la figura de José Ezquerra, considerado como uno de los mejores arquitectos de la Tudela de la época y que participó en obras de envergadura, como las torres campanario de la catedral de Tudela y de la parroquia de Villafranca, o en proyectos, como el de la traída de aguas a Pamplona desde Subiza con Manuel de Salas.

Así pues, en sintonía con la tradición, Blancas concibió un túmulo arquitectónico de planta centralizada y en forma de templete coronado por una esbelta aguja piramidal, en una composición que recuerda a la inaugurada en las exequias de Carlos V celebradas en Bruselas en 1558. La estructura, de 79 palmos de altura (15 metros y medio) e instalada en el crucero de la colegiata, constaba de un único cuerpo colocado sobre un basamento rodeado por una balaustrada y al que se accedía a través de sendas escaleras colocadas en los frentes que miraban al coro y al altar mayor. Su finalidad, además de dotar de mayor prestancia al catafalco, era la de acoger a los ministros que subían a celebrar los cinco responsos que el *Caeremoniale Episcoporum* de 1600 preveía para las exequias del sumo pontífice, cardenales, arzobispos, obispos y príncipes. Sobre el basamento se situaba el cuerpo del catafalco apoyado sobre pilastras encima de cuyo entablamento corría una balaustrada con flameros en sus esquinas. Encima de este cuerpo se elevaba una esbelta aguja de 34 palmos de altura (6 metros y medio) rematada por una corona real y destinada a albergar infinidad de velas. El interior del primer cuerpo estaba destinado a acoger la tumba simbólica de la reina, colocada sobre un graderío de siete escalones en el que iban colocadas numerosas bugías de cera. En cuanto a su decoración, esta consistía, como era habitual, en motivos heráldicos de la monarquía, el reino y la ciudad de Tudela y alusiones a la muerte tomadas de la literatura emblemática.

Llama la atención la similitud de este catafalco con el que se erigió en Pamplona con motivo de las exequias celebradas por la misma reina. Algunos elementos de la estructura del túmulo resultan muy similares, como la disposición del basamento con dos frentes de escaleras, la presencia de calaveras coronadas y tibias cruzadas en las pilastras del primer cuerpo o la colocación de escudos en el centro del entablamento. Asimismo, el remate calado también está presente en los dos casos, si bien es cierto que en Tudela su forma piramidal es mucho más acusada. Sea como fuere, aunque resulte modesto por comparación, el catafalco de Tudela se encuentra en plena sintonía con los levantados en su época compartiendo con ellos la planta centralizada y su carácter ascensional, potenciado por la tumba de la reina o la aguja de remate, ambas en forma de pirámide, símbolo de la inmortalidad del alma.

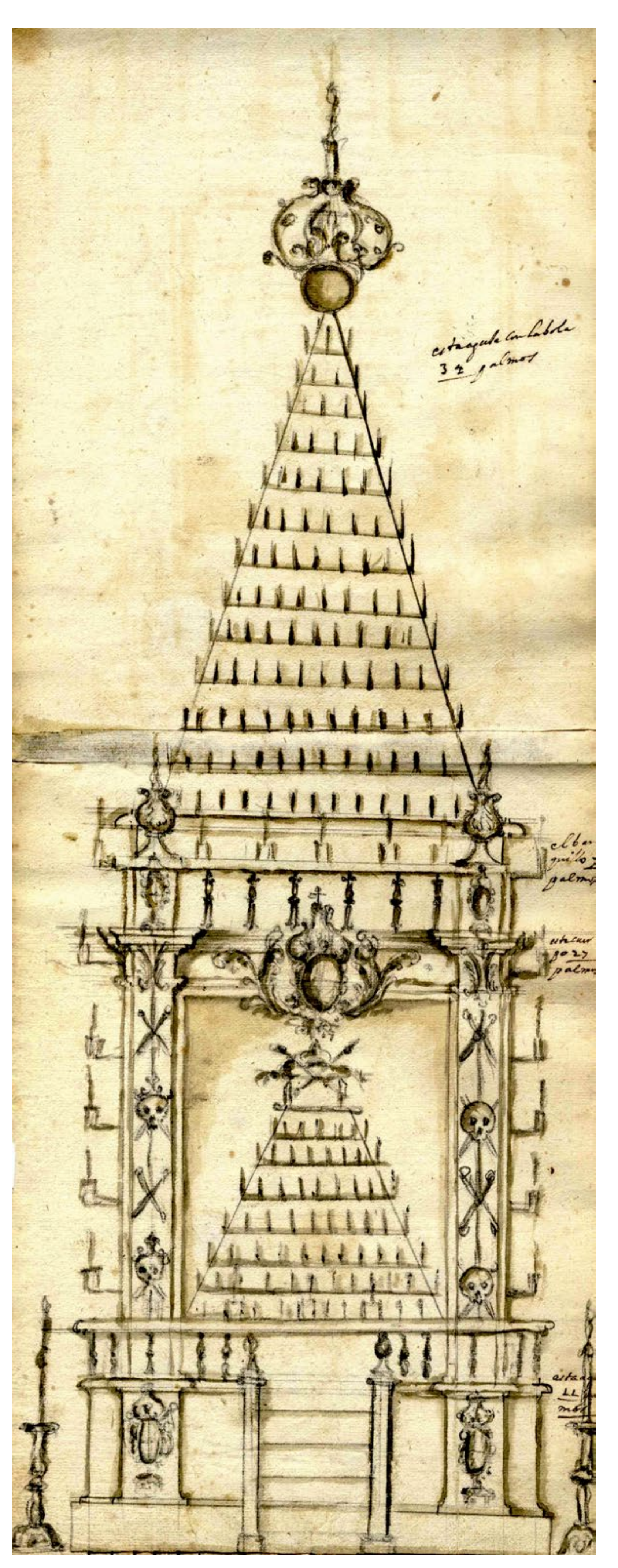
[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Real y General de Navarra. Reino, Casamientos y muertes de reyes, leg. 2, carp. 43.

Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna: ceremonial funerario, arte efímero y emblemática, Pamplona*, Ayuntamiento de Pamplona, 2005.

Carrasco Navarro, C., «Festejos públicos en la Tudela del Barroco. Iglesia y monarquía: funerales, proclamaciones y visitas reales», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 24, 2016, pp. 179-222.

García Gainza, M.ª C. *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, v. I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, pp. 243 y 424; v. V*, Pamplona, 1994, p. 741.



Catafalco para las exequias de Mariana de Austria en Tudela en 1696

FECHA: 1696.

AUTOR: Jacinto de Blancas.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: inscripción ED. Tinta marrón, negra y aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 60 x 21 cm. Escala gráfica de palmos.

INSCRIPCIÓN: *esta agula con la bola / 34 palmos // el ban / quillo 7 / palmos // este cuer / po 27 / palmos // asta aqui / 11 pal / mos.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Tudela, Pedro Mediano, 1696.

Proyecto para el túmulo de la cofradía de las Ánimas del Purgatorio de Lodosa

Túmulo de la cofradía de las Ánimas del Purgatorio de Lodosa

FECHA: 1776.

AUTOR: Juan Manuel Martínez y Martínez.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: tres esferas superpuestas, rematadas por una cruz, flanqueadas por dos grifos e inscripción FIN 1774 y otra con BEARN / J BRUN. Tinta negra y grafito. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 31 x 22 cm.

INSCRIPCIÓN: *INRI / NEMINI PARCO / OMNIA DEBENTVR VOBIS.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 181.

La erección de catafalcos dentro de las iglesias era contemplada por la liturgia de la Iglesia para las honras fúnebres que, al celebrarse sin cadáver, requerían al menos de la presencia simbólica del difunto. De esta forma, el *Caeremoniale episcoporum*, promulgado por Clemente VIII en 1600, indicaba que, para el responso y absolución que tenían lugar al término de la misa de réquiem, debía extenderse ante la última grada del altar un paño negro, a menos que hubiese un catafalco en medio de la iglesia, que el ceremonial denomina *tumulum*, *lectus mortuorum* o *castrum doloris*. Por tanto, las opciones que daba la liturgia para la representación moral del cadáver eran fundamentalmente dos: un paño negro extendido en el suelo o un túmulo. Es evidente que las formas de representación del difunto acabaron variando en función de su posición social, reduciéndose a un paño en el caso de la gente común o sin recursos o, por el contrario, dando lugar a un túmulo más o menos suntuoso en el caso de las personas «de calidad». En consecuencia, gran parte de las iglesias contaban con catafalcos y con los elementos que los completaban, como paños, urnas, hacheros y candeleros. Asimismo, algunas de las cofradías de ánimas establecidas en muchas poblaciones también poseían estos artefactos que empleaban en los funerales organizados por ellas y en las funciones de ánimas que celebraban a lo largo del año, especialmente con motivo de la conmemoración de los fieles difuntos en torno al 2 de noviembre.

Pues bien, en el caso de Lodosa, en 1776 la Hermandad de las Benditas Ánimas del Purgatorio acordó el dorado del retablo que la cofradía tenía en la parroquial de San Miguel de la villa, según las condiciones dadas por el afamado dorador y decorador carcanés Andrés de Mata. La cofradía aprovechó la ocasión para comisionar «*un túmulo para las funciones de ánimas y demás que ocurra a la iglesia*». Así pues, tras sacar a subasta y adjudicar la obra del retablo, la cofradía acordó encargar al escultor Juan Manuel Martínez «*la fábrica del túmulo y peana correspondiente* conforme *al plan que ha dado*». Este maestro, oriundo de la localidad, ya tenía experiencia en obras de carácter efímero u ocasional habiendo diseñado en 1770 el monumento de Jueves Santo de la parroquia de la villa, comentado en esta publicación. Según la propuesta del escultor, el túmulo debía consistir en una estructura de madera de pino de aproximadamente 1,83 metros de alto, 1,5 metros de ancho y 2 metros de largo, articulada en un primer cuerpo en forma de cajón y en un segundo de forma troncopiramidal y perfiles mixtilíneos. Frente a lo señalado por algunos rubriquistas, como Bartolomé Olalla, de que el túmulo debía estar cubierto «*con un terciopelo negro o paño con una cruz tejida en medio*», en este caso la estructura debía ser pintada de negro y barnizada, incorporando «*algunos trofeos de la muerte pintados en sus campos y algunos epitafios escritos*». Asimismo, aunque algunos autores como el citado Olalla considerasen que *encima de la tumba no se han de poner velas, ni cruz*, el túmulo lodosano quedaba rematado por un Crucificado flanqueado por dos velas. En este sentido, la hermandad de Lodosa no hacía sino sumarse al proceder de otras cofradías de ánimas, como la de Atienza, que tenía la costumbre de rematar su catafalco pintado con una cruz con dos hachas.

Respecto a la decoración del túmulo, destaca el emblema del cajón principal formado por el mote tomado de la *Metamorfosis* de Ovidio *Omnia debentur vobis* (a vosotros están destinadas todas las cosas) y la figura de una tumba con un esqueleto yacente y una calavera con un reloj. Esta composición, inspirada en el emblema 30 de la III centuria de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias publicados en 1610, hacía referencia a la fugacidad de la vida y al carácter democrático de la muerte. Tal y como señalaba el epigrama del mismo emblema: «*Al tiempo y a la muerte están sujetas todas las criaturas corporales; por más fuertes que sean o perfectas, tarde o temprano, han de ser iguales […]. Todo lo criado debajo de la luna está sujeto a la muerte que con el tiempo lo consume y acaba*». De hecho, la naturaleza igualitaria de la muerte quedaba reforzada por la composición del segundo cuerpo en el que la élite social, representada por una mitra, una corona y un báculo, se acompañaba de la leyenda *Nemini parco* (a nadie respeto).

[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Lodosa, Melchor Antonio Garnica, 1776, núm. 82 y 97.

Covarrubias Orozco, S. de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

Olalla, F. B. de, *Ceremonial de las misas cantadas, con diáconos, o son ellos, según las rúbricas de el Misal Romano*, Madrid, Juan García Infanzón, 1707.

Rodríguez Arbeteta, B., «Nemini Parco: el catafalco y la Cofradía de Ánimas de Atienza», en F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, v. 1, [El Escorial], Ediciones Escurialenses, 2014, pp. 303-326.


INRI
NEMINI PARCO
OMNIA DEBENTUR VOBIS.

Trazas para los monumentos de Jueves Santo del siglo XVIII

Diseño de monumento para la parroquia de Garínoain
FECHA: c. 1723-1730.
AUTOR: Fermín de Larrainzar (?) (doc. 1695-1741).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel agarbanzado. Tinta azul, grafito y aguada. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 43 x 27,5 cm.
INSCRIPCIÓN: en el reverso: *Garinoain Monum.to*.
LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/1820, núm. 11, fol. 2r.

Entre los objetos de uso litúrgico más importantes con los que debían contar los templos estaban todos aquellos relacionados con la reserva solemne del Santísimo Sacramento que la liturgia ordenaba hacer al término de misa del Jueves Santo en un altar conveniente preparado, adornado e iluminado y en el cual descansaba la Sagrada Forma hasta la función litúrgica del día siguiente. La decoración de este altar alcanzó una gran espectacularidad en los siglos XVII y XVIII merced a las complejas construcciones de carácter efímero con las que se dotaron numerosas iglesias de Navarra.

En lo que respecta al encargo y elaboración de las trazas y comenzando por el de Garínoain, la documentación no esclarece quién fue el autor del dibujo, si bien se sabe que 1723 el vicario de la localidad se ajustó con Fermín de Larrainzar en hacer un monumento «*a la hechura del que tiene el monumento del convento de Santo Domingo de dicha ciudad, cuya traza ejecutó dicho Larrainzar al respondiente*». No en vano, Larrainzar había diseñado este monumento en 1720. Respecto al de Lodosa, en 1770 la parroquia acordó la sustitución de la vieja máquina por una nueva siguiendo la traza del arquitecto y pintor Juan Manuel Martínez, vecino de la misma villa. En cuanto al monumento de Alsasua, fue en 1785 cuando el abad obtuvo del provisor la licencia para construir un monumento según las trazas del pintor y dorador de Cárcar, Andrés de Mata.

En lo que atañe a su tipología, las tres trazas corresponden a la del monumento de perspectiva o de nave profunda. Probablemente por su menor coste, la del monumento de perspectiva gozó en Navarra de una especial popularidad frente a la tipología del monumento arquitectónico. Esta consistía en una sucesión de lienzos pintados que, combinados con telas y con una iluminación adecuada, simulaban arquitecturas con perspectiva, a modo de una escenografía o decorado teatral. Los tres monumentos cuentan con una fachada principal en la que se sitúan los motivos iconográficos más importantes dispuestos en torno al vano central que permite acceder a un interior que simula un largo pasillo en cuyo fondo estaba depositada la urna. La fachada principal adquiere un gran desarrollo en los monumentos de Lodosa y Alsasua donde se articula en tres calles de dos cuerpos salpicados de columnas, pilastras, balaustres, ventanas, balcones con cortinajes y personajes asomados.

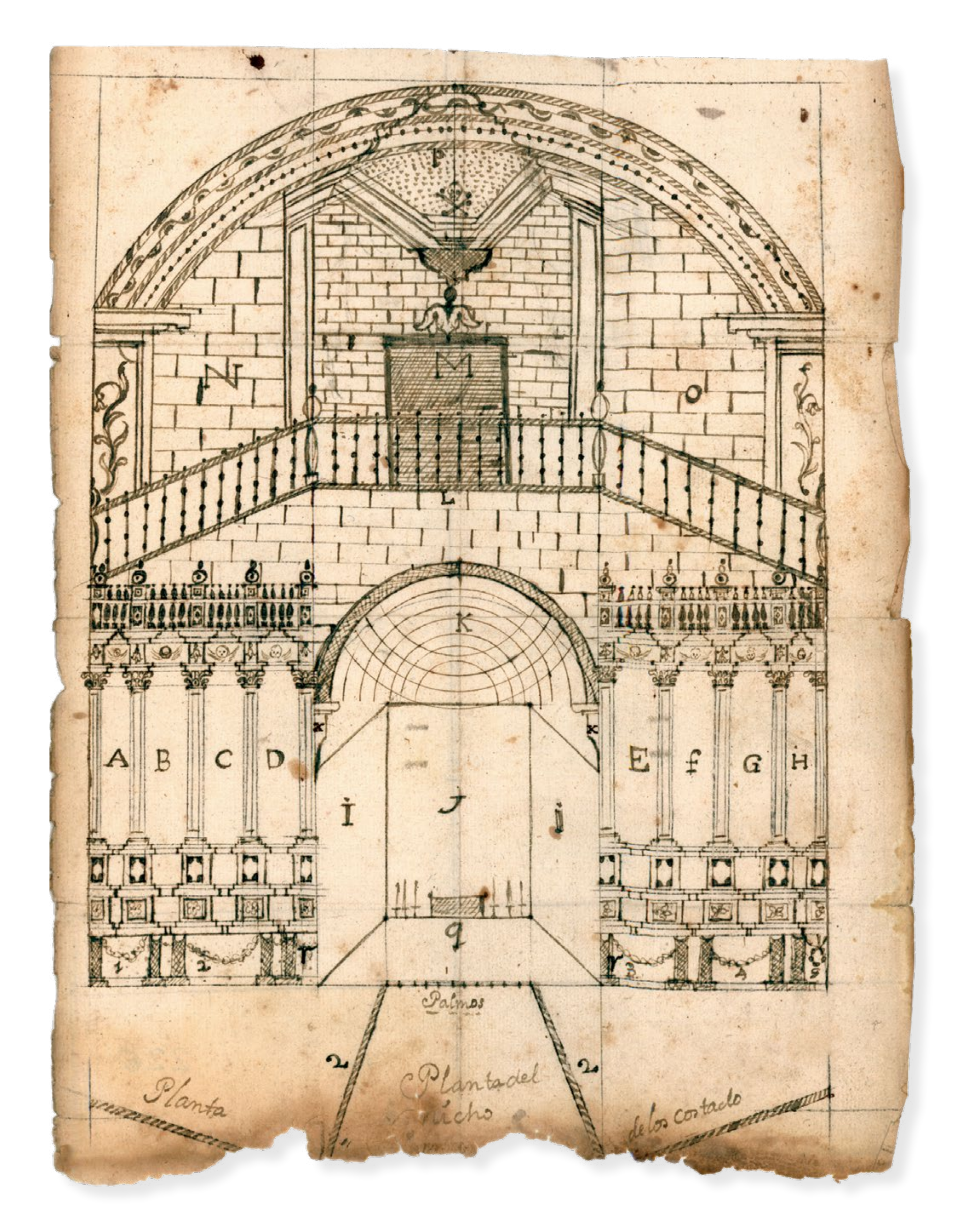
La iconografía representada en estas máquinas estaba estrechamente ligada a la liturgia y textos de la Semana Santa y estaba destinada a subrayar los múltiples significados que tenía el monumento. De esta forma, el monumento representaba en primer lugar la tumba de Cristo (*monumentum*), de ahí que la reserva se hiciese en una urna a modo de sepulcro y que esta estuviese rodeada de los soldados mencionados en el Evangelio y representados en las trazas de Lodosa y Alsasua. La vinculación entre el sacrificio de Cristo en la cruz y el sacrificio eucarístico se reforzaba mediante escenas, motivos y personajes extraídos de la Pasión, tal y como se ve en la máquina de Lodosa: la Última Cena, la Oración en el Huerto, el Prendimiento, el Descendimiento, la Cruz a Cuestas, la Crucifixión y el balcón de Pilatos con el Ecce Homo mostrado al populacho, motivo iconográfico recurrente en la decoración de monumentos y presente también en las trazas de Alsasua. Precisamente, el Ecce Homo, colocado sobre el vano central en el que se veía la urna (sustituido por las Cinco Llagas en Garínoain), mandaba un claro mensaje de que allí se contenía la verdadera presencia real de Cristo: aquí está el Hombre. Ello explicaría el predominio de ángeles que se observa en el monumento de Garínoain. Finalmente, la presencia de profetas del Antiguo Testamento en el monumento de Lodosa era una traducción visual de las palabras que se cantaban en la reserva del Jueves Santo: *et antiquum documentum novo cedat ritui*, la antigua alianza de los profetas, superada por la nueva de Cristo.

La ejecución de estos monumentos fue llevada a cabo pintores experimentados en escenografías, como el cántabro José Bejés en el caso de Lodosa. Desconocemos quién ejecutó el de Garínoain a cuyo vicario hicieron una propuesta el pintor José Ruete y el arquitecto Antonio Bellostas. Tampoco sabemos quién llevó a cabo la fábrica de Alsasua, aunque el expediente de licencia incorpora una nota del vicario con información aportada por el *difunto Andrés de Mata* en que se menciona a Ildefonso Fuster, escultor residente en Aldaz, y a Juan Antonio Goñi, dorador y pintor vecino de Estella.

[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2584, núm. 17, fols. 32r-35r.
Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/1820, n. 11, fol. 1r-15v.
Echeverría Goñi, P. L., «Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa», *Príncipe de Viana*, núm. 190, 1990, pp. 517-532.
González Bravo, S., «En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 265, 2016, pp. 641-660.





Diseño de monumento para la parroquia de Lodosa

FECHA: 1770.

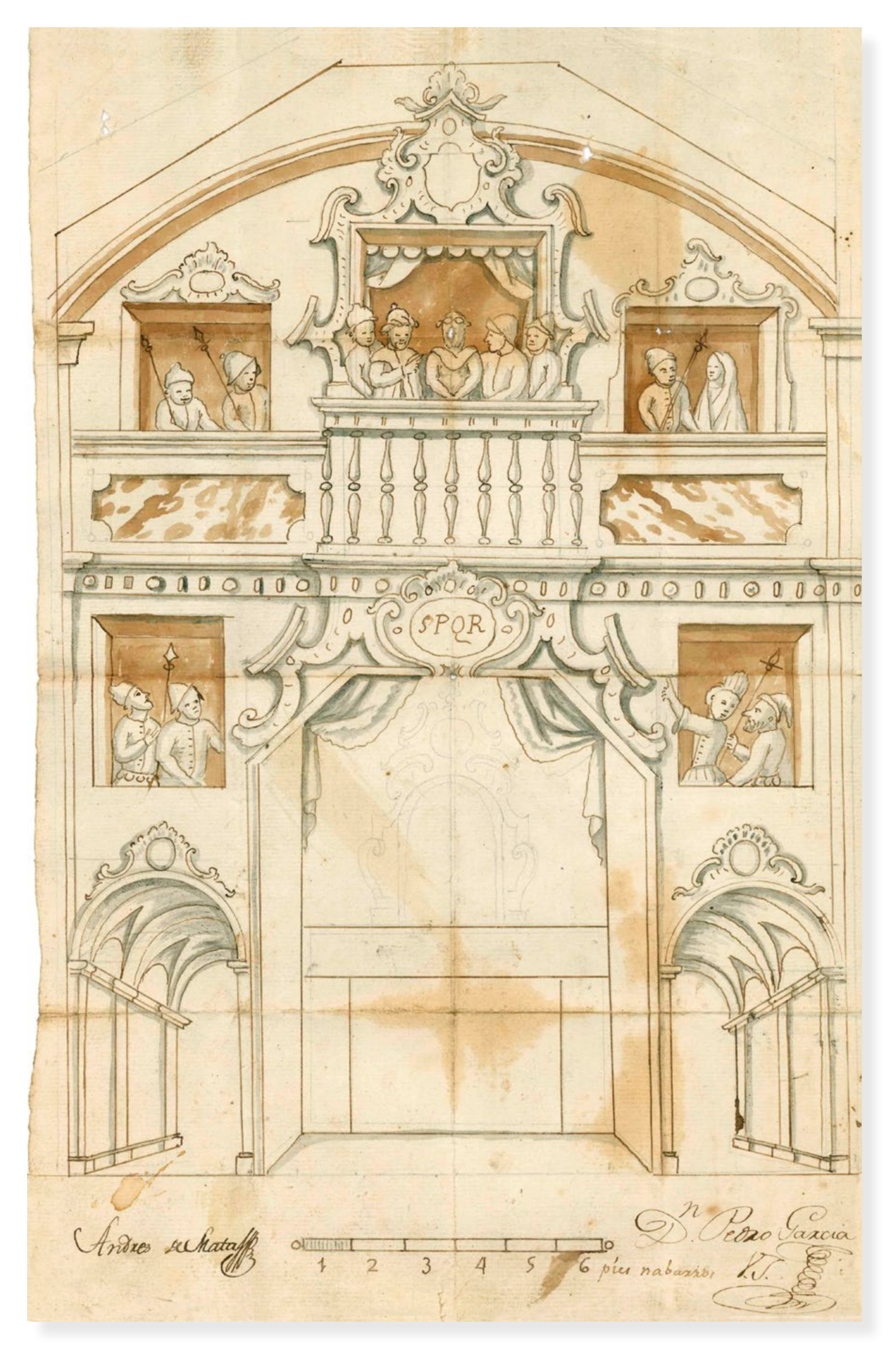
AUTOR: Juan Manuel Martínez y Martínez.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: tres esferas superpuestas, la superior con una cruz en su interior y rematada por una cruz, flanqueadas por dos grifos e inscripción FIN /… Tinta marrón. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 29 x 22 cm.

INSCRIPCIÓN: *Planta / de los costado // Planta del / nicho // 2 / 2 / Palmos // 9 // 1 / 2 / r / r / 3 / 4 / 9 // A / B / C / D / E / F / G / H // I / J / I / K // L / M / N / O / P.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 182.



Diseño de monumento para la parroquia de Alsasua

FECHA: 1785.

AUTOR: Andrés de Mata (doc. 1754-1785).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: flor de lis inscrita en un escudo con corona en la parte superior y panal en la inferior e iniciales J H & Z. Tinta marrón y gris, grafito y aguada. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 42,5 x 27 cm. Escala gráfica de 6 pies navarros.

INSCRIPCIÓN: *Andres de Mata // pies navarros // D.ⁿ Pedro Garcia / V.S.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2584, núm. 17, fol. 30r.

Dos propuestas para la realización del facistol del coro del monasterio de Fitero

Dos propuestas para la realización del facistol del coro del monasterio de Fitero

FECHA: c. 1601.

AUTOR: Esteban Ramos (doc. 1581-1618).

SOPORTE Y TÉCNICA: Técnica desconocida, pero probablemente dibujo a tinta sobre papel.

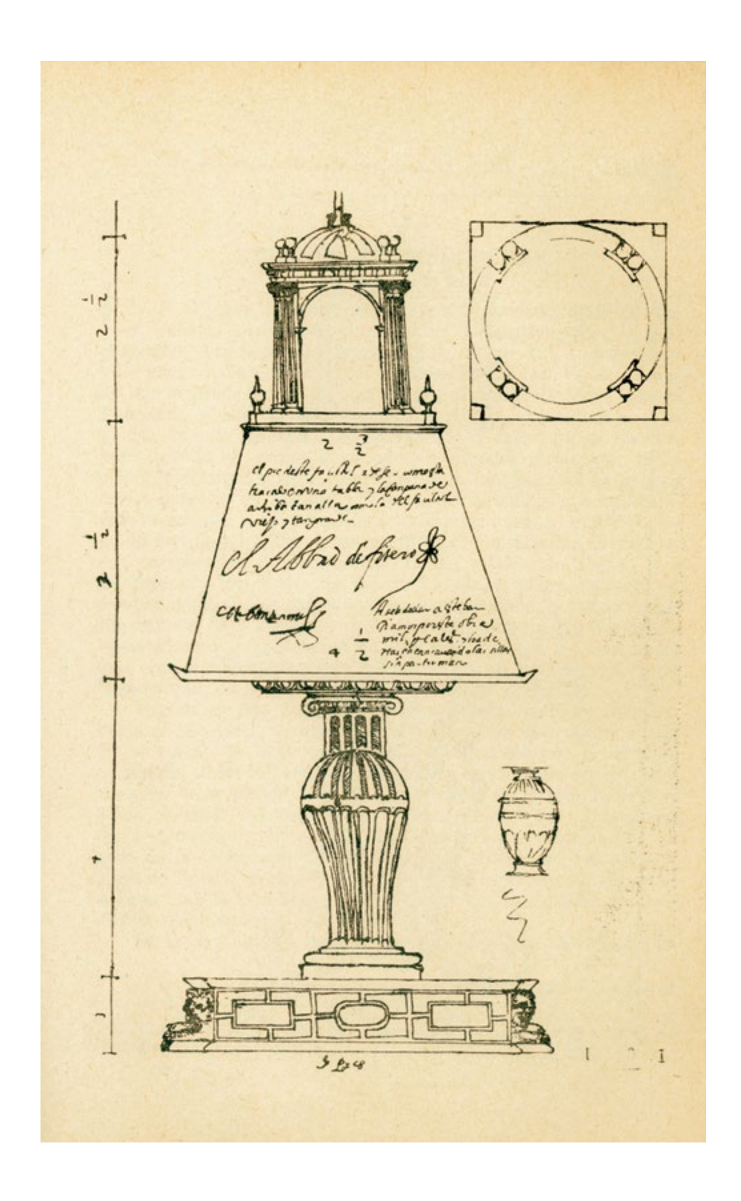
INSCRIPCIÓN: Anotaciones en el anverso de la propuesta nº 1, dentro del facistol: *el pie deste façistol a de ser como esta / traçado en una tabla y la canpana de / arriba tan alta como la del facistol / viejo y tan grande / El Abbad de Fitero / Esteban Ramos; 4 ½ y Ase de dar a Esteban / Ramos por esta obra / mil reales y lo a de / haçer en acauando las sillas / sin partir mano.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Fitero, Miguel de Urquizu y Uterga, entre 1598 y 1602, actualmente no localizado.

La desaparición de estos dos interesantes dibujos y las parcas informaciones que acompañan a su publicación por José R. Castro suscitan algunas incógnitas nada fáciles de resolver. Los datos que el archivero ofrece a propósito de esta obra se corresponden con el contenido de la anotación efectuada sobre lo que aquí denominaremos propuesta núm. 1, la más próxima al aspecto final de la pieza. Esto nos hace pensar en la posibilidad de que no se llegara a formalizar una escritura separada para la realización del facistol y que este primer dibujo, en el que aparecen las suscripciones del comitente, el abad fray Ignacio de Ibero, y el artista, el «*maestro de alquitetura*» Esteban Ramos, tuviera valor contractual por sí mismo, sin necesidad de otro acompañamiento escrito.

Como colofón de las obras de la sillería coral, en las que Juan de Oñate trabajó entre 1598 y 1600, y que tras su muerte prosiguió Esteban Ramos hasta su culminación en 1602, el abad de Fitero solicitó al segundo la realización de un facistol que debía hacerse una vez concluida la sillería. El maestro presentó dos alternativas que combinan partes confeccionadas con regla y otras ejecutadas a mano alzada con notable pericia; las dos se acompañan de escala gráfica en el lateral izquierdo y algunas anotaciones numéricas en el interior del atril.

La propuesta núm. 2 es un alzado que tiene como detalle más relevante un pie de fuerte efecto ornamental formado por la contraposición de dos estípites que apoyan en una base con óvalos y rectángulos encadenados, sin duda de planta cuadrada. Sobre el atril debía disponerse una «*canpana*»



CASTRO, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949, pp. 153-154 y figs. de las pp. 155-156.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura*, en *Panorama*, núm. 24, 1997, p. 63 y fig. de la p. 64 [abajo].

TARIFA CASTILLA, Mª J., «Dos diseños para el facistol del coro», en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 250-251.



o linterna que imaginamos hexagonal, pero la ausencia de planta o plantas en el diseño impide ser más precisos.

La propuesta núm. 1 es un alzado acompañado de una planta de la linterna. Muestra un pie abalaustrado que culmina en capitel jónico acompañado de una variante agallonada a escala reducida que se acerca más a lo ejecutado; según refiere el dibujo, el pie «*a de ser como esta traçado en una tabla*», quizás un alzado de detalle a escala real. La linterna es aquí de planta circular, con cuatro arcos sobre columnillas, como puede verse en el mueble finalmente ejecutado; para una correcta interpretación del alzado se añadió en este punto una planta a su misma altura, de tamaño mayor a lo que corresponde. La escala gráfica está pautada en cuatro sectores con anotaciones numéricas: 1 pie para la base, 4 pies para el pie, 3 ½ pies para el atril y 2 ½ pies para la linterna; en total, 2,83 m.

Aunque el alzado desvela la mayor parte de los pormenores del facistol, al ser este tridimensional era obligado acudir al uso de plantas –esta vez tan solo para un detalle en la propuesta núm. 1– para conocer su desarrollo tridimensional; salta a la vista que el uso de plantas es aquí insuficiente y no se corresponde *sensu strictu* con un proyecto «vitruviano». Más allá de esta tacha, los dibujos surtieron el efecto deseado y no hay duda de que la elección de la propuesta agallonada para el pie era la que mejor jugaba con el acento escurialense de esta sillería.

[Jesús Criado Mainar]

Traza del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes

Este diseño es un ejemplo muy interesante de traza elaborada a instancias de los comitentes –los regidores parroquiales– para proceder a la subasta pública de un retablo de apreciables dimensiones, sin que dispongamos de información respecto a su autor material. El anónimo tracista hace gala de un buen dominio de las técnicas de dibujo ortogonal, introducidas en España por los arquitectos que participaron en el trazado del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Se sirve de regla y compás –en el medio punto de la casa que aloja el tabernáculo, pero no en los aletones que flanquean el ático, realizados a mano alzada, ni tampoco en las ménsulas dispuestas bajo la casa mayor– y no olvida colocar una escala gráfica o pitipié en la parte inferior. Además, trabaja con línea muy fina y sin errores apreciables, lo que evidencia una pericia y experiencia bastante notables.

El dibujante demuestra un buen manejo de los órdenes clásicos, que organiza en una superposición de jónico para el primer cuerpo –en torno al tabernáculo–, corintio para el piso noble y pilastras con ancones rectos para el compartimento central del ático. No debe considerarse un error la simplificación del entablamento sobre el piso noble y el ático, pues es una fórmula –en sentido estricto, una licencia– que remite al modo de tratar el repertorio vignolesco inherente al retablo romanista, largamente consagrada por la práctica y cuyo objeto es conceder más espacio a las cajas, que en esta oportunidad son tableros para pintar.

En otra oportunidad ya apuntamos que es probable que el anónimo autor de la traza del retablo de Cortes de Navarra conociera el nuevo retablo mayor (1597-1599) de la catedral de Pamplona, recién inaugurado, con el que comparte algunas propuestas, muy en particular la organización de la zona del tabernáculo, coronada mediante un amplio frontón triangular idéntico al dibujado en nuestro diseño. Parece que el tracista del retablo pamplonés fue el platero José Velázquez de Medrano (act. 1588-1622), que habría actuado a ruegos del comitente, el obispo Antonio Zapata y Mendoza, elaborando una propuesta inspirada en «Octauo diseño» (1589) de Juan de Herrera con el alzado del retablo mayor de la basílica escurialense que más tarde modificarían en algunos detalles los artífices materiales de la máquina catedralicia: el escultor Pedro González de San Pedro (act. 1580-1608) y el ensamblador Domingo Bidarte (act. 1590-1632).

Como refiere la anotación consignada en el reverso de la traza, la realización del retablo de Cortes de Navarra fue rematada en el ensamblador turiasonense Francisco Coco (act. 1599-1617), que más tarde encargó al zaragozano Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641) la realización de sus imágenes (no conservadas). Finalmente, entre 1608 y 1611 el tudelano Juan de Lumbier (act. 1578-1626) haría las pinturas, que integran un conjunto de gran interés.

[Jesús Criado Mainar]

CRIADO MAINAR, J., «Nuevas noticias documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Pamplona», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2, 2007, pp. 145-160.

CRIADO MAINAR, J., *La escultura romanista en Tarazona. 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», 2020, pp. 117 y 119, y figs. núms. 41 y 42 en pp. 120-121.

GARCÍA GAINZA, Mª C. (dir.), *Catálogo monumental de Navarra I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, pp. 156-157.

Traza del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes

FECHA: 1601.

AUTOR: Autor desconocido.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: con una inscripción parcialmente legible en la base [¿*BOCAR*?] en la que apoyan dos tallos que se entrecruzan formando una cadeneta sobre la que se dispone como remate un montículo con una cruz o ancla invertida. Pluma y tinta sepia. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 56 x 36 cm.

INSCRIPCIÓN: En el reverso: *la traca retro scripta fue admitida por los retor, allê y jurados de la villa de Cortes para hazer el Retablo de la villa / de Cortes por Fran.co Coco ēsanblador en quien se a rematado aquel y conforme a ella se a de hazer el dicho Retablo y para / q conste dello lo firmaron en Cortes a treinta de dez.e del año de mil y seysçientos y uno. / El licendo Luis Ximēz retor de Cortes de Na. Iuan de Miranda. Pedro Lopez de Munarrez. Juan de Rada. Juan de Lumbreras.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cortes, Pedro Ximénez, 1602.



Traza para el retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Borja

Este interesante dibujo recoge la propuesta del pintor tudelano Juan de Lumbier para el retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Borja. Fue admitida en 1601 por los comitentes –el cabildo de la colegiata de San María y los capellanes del templo–, varios de los cuales pusieron sus rúbricas sobre la traza cuando el notario la incorporó a la capitulación que detalla las condiciones para la realización de la obra. También se añadió la suscripción del escribano público, aunque no la del artista, que redactó de su puño y letra el texto dispositivo del acuerdo.

Confeccionado con regla y compás, muchos de los elementos curvos parecen ejecutados, no obstante, a mano alzada con estimable pericia, lo que confirma las dotes de Lumbier para el dibujo, manifiestas en sus pinturas conservadas, de factura siempre minuciosa. Incluye escala o pitipié tanto en la planta como en el lateral izquierdo, lo que confirma su condición de instrumento auxiliar. También vale la pena subrayar el cuidado puesto en la descripción de los detalles de la arquitectura: todos los miembros de las columnas, el ornato de los netos con puntas de diamante y de los frisos con roleos; asimismo los óvalos de los dos pedestales del cuerpo superior y las pirámides y pomas del remate. Como ya señaló el profesor Pedro Luis Echeverría, más cercana al mundo de la pintura que al de los retablos escultóricos –pero, ni mucho menos, exclusiva– es la idea de bosquejar los personajes en los correspondientes compartimentos de la máquina, acompañados de rótulos identificativos. Esta fórmula nos aproxima a la traza, aún más detallada, que el pintor navarro Miguel Magallón aportó para contratar en 1571 un retablo de San Francisco destinado al monasterio de Fitero.

Como puede verse en otros retablos de Juan de Lumbier, la traza para el de San Bartolomé de Borja se atiene a presupuestos de raigambre vignolesca que denotan una fuerte influencia del romanismo navarro. Quizás lo más destacado sea el sabio uso de la arquitectura para subrayar la calle central, en especial en torno al compartimento titular de *San Bartolomé*, inserto en una casa flanqueada por pilastras con ancones y rematada mediante un frontón inspirado en la portada de la versión romana de la *Regola* (1562) de Vignola. El resultado final alcanza un medido equilibrio entre mazonería y pinturas.

Como refieren las visitas pastorales, el nuevo retablo de San Bartolomé se completó y consta que ya ocupaba su puesto en 1603. Tras la reedificación de la cabecera del templo medieval fue reemplazado por una nueva máquina de escultura (1765-1767). En fecha y circunstancias que no hemos podido precisar pasó a la parroquia de Maleján, por entonces barrio rural de Borja, donde todavía se conserva a falta de la pintura titular –substituida por otra de San Antón– y las tres del ático, reemplazadas por un *Calvario* barroco, si bien el original está en el Museo de la Colegiata de Borja. También ha perdido partes significativas de la arquitectura y ello desfigura el cuidado aspecto de la traza.

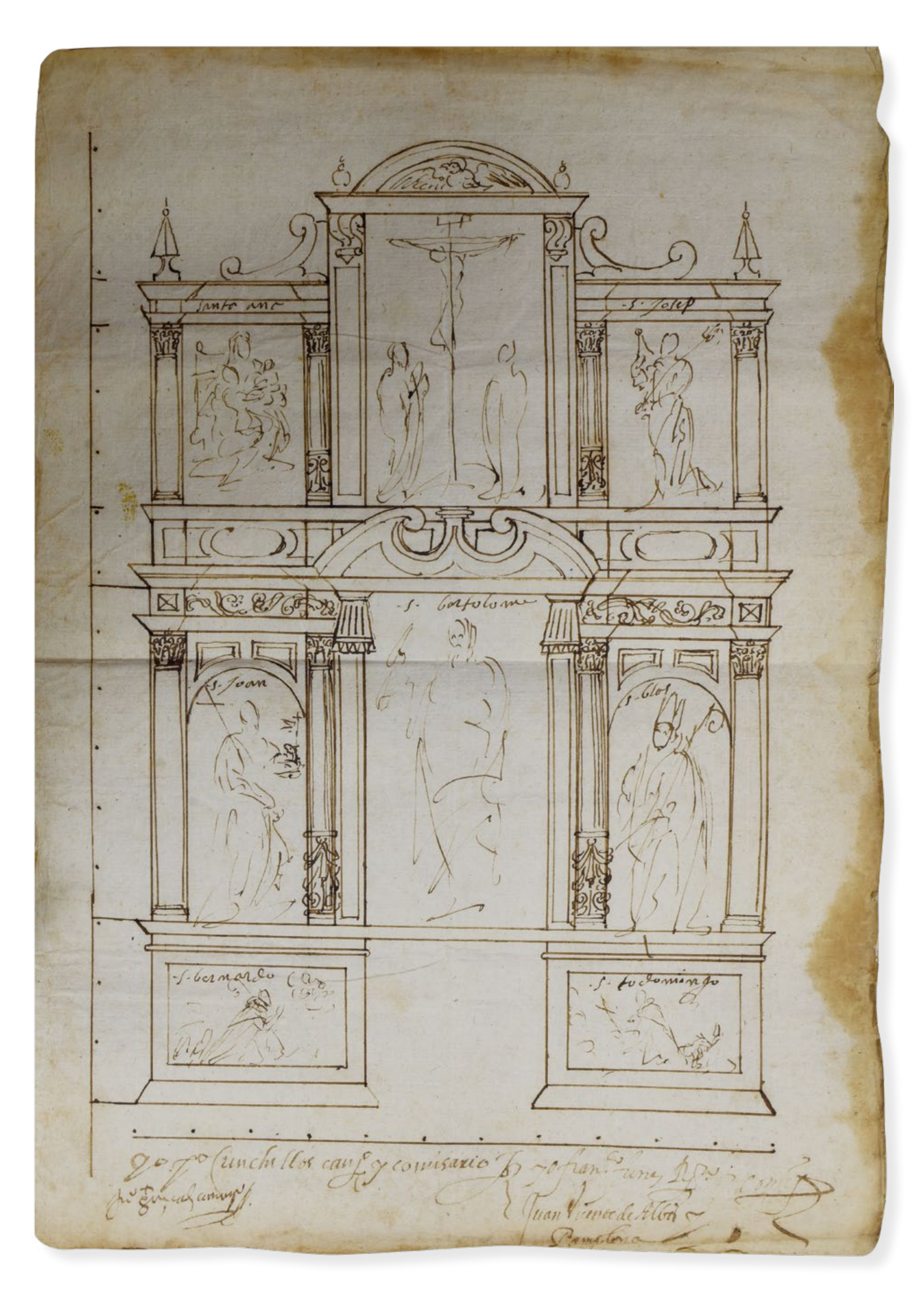
[Jesús Criado Mainar]

Castro Álava, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944, pp. 129-130 y lámina.

Echeverría Goñi, P. L., «Dibujo para el retablo de San Francisco de Asís», *Fitero: el legado de un monasterio*, coord. por R. Fernández Gracia, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 246-247.

Criado Mainar, J.; Carretero Calvo, R., *Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico», 2008, pp. 42-47 y fig. núm. 13 en p. 48; pp. 82-83, doc. núm. 7 [capitulación].

Cortés Perruca, J. L.; Criado Mainar, J., «El antiguo retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Borja (Zaragoza). Propuesta de identificación de sus restos», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVII, 2014, pp. 35-50.



Traza para el retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Borja

FECHA: 1601.

AUTOR: Juan de Lumbier (act. 1578-1626).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Pluma y tinta sepia. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 30,8 x 21,5 cm.

INSCRIPCIÓN: Anotaciones en los compartimentos del retablo: *S. Bernardo, S.to Domingo, S. Joan, S. Bartolome, S. Blas, Santa Ana, S. Josep*. Suscripciones autógrafas de los comitentes y el notario: *Yo, Pero Cunchillos, canº y comisario. Yo, Fran.co Funes R.ro y comis. Juan Gonçalez, canonº. Juan Vicente de Albis y Pamplona*.

LOCALIZACIÓN: Archivo de Protocolos Notariales de Borja, Juan Vicente Albis, 1601, dibujo inserto en la capitulación entre los ff. 71v-72v.

Traza para un sagrario de la parroquia de la Purificación de Gazólaz

Traza para un sagrario de la parroquia de la Purificación de Gazólaz
FECHA: 1601.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra sobre papel blanco verjurado. Traspasado por la humedad y oxidado en cúpula y bola. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 34,2 x 18 cm.
INSCRIPCIÓN: *La yglesia del lugar de Gaçolaz.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c. 187, núm. 7, fol.11rbis.

La mayor parte de los templetes romanistas y clasicistas de fines del siglo XVI y primera mitad del XVII han sido sustituidos por otros posteriores, no conservando en el mejor de los casos, más que el primer cuerpo o relicario. De ahí, la relevancia que adquiere esta traza arquetípica sin ornato. La historia rocambolesca del primer sagrario exento de Gazólaz, sustituido por el actual dieciochesco, se gestó a partir de un mandato de visita que dispone su fábrica y colocación en medio del altar mayor, siguiendo las Constituciones Sinodales del obispado de Pamplona, recién promulgadas. El contrato se firmó el 22 de agosto de 1601 con Francisco de Olmos I (1548-1617), ensamblador nacido en Lérida y vecino de Asiáin, «*buen oficial de arte y abonado*», para que hiciese un sagrario «*conforme a la traça o medida que se le diese por los otorgantes*», al que se debían añadir «*ystorias*» en el plazo de ocho meses, por lo que desconocemos el autor de la misma. Entonces el fiscal presentó un sagrario que Juan Landa (+ 1611), escultor de Villanueva de Araquil, tenía hecho para Muguiro y los primicieros no se lo podían pagar. A continuación, se pidió al tasador de este sagrario, Domingo de Bidarte que, a la vista de la traza, declarara su compatibilidad y dijo que «*conforma con la traza presentada en todo*», faltándole únicamente los pedestales de los dos cuerpos, valorando esta obra en 190 ducados. Además, el sagrario fue dorado en 1602 por el pintor Juan Landa, hermano del escultor.

El origen último de esta traza está en el grabado de Perret de 1583 a partir del diseño de Juan de Herrera para el tabernáculo y sagrario del monasterio de El Escorial de 1579. El dibujo de Gazólaz nos muestra la planta semihexagonal de un microedificio y una fachada herreriana sin decoración con banco, dos cuerpos de tres calles y remate en cúpula. En el primer cuerpo vemos el juego arco-arquitrabe con una portada adintelada con frontón triangular entre dos arcos de medio punto, sobre los que se disponen sendos frontones curvos. El segundo cuerpo muestra una triple arcada con recuadros. Observamos también la clásica superposición de órdenes vitruviana con columnas toscanas sobre netos en el primer cuerpo y jónicas en el segundo. No podían faltar los remates escurialenses, como son las pirámides en los extremos del primer piso y cúpula, y las bolas, a ambos lados del segundo. Se ha conservado en Navarra un interesante grupo de sagrarios de dos cuerpos, entre los que merece ser destacado el de Zabaldica, rematado asimismo en cúpula, en cuya cúspide se representa a Cristo entronizado entre Moisés y Elías, evocando la escena de la Transfiguración. Los de Alzuza y Domeño constan del sagrario-relicario y, encima el expositor abierto, en el segundo caso con alas y rematado con pirámides.

Considerando que son excepcionales las trazas de sagrarios conservadas, queremos comparar esta con las de dos ejemplos alaveses, pero realizadas por escultores navarros. La de Monasterioguren, bosquejada en 1596 por el escultor de Alsasua Juan de Iriarte, es un precedente muy sencillo con planta trapezoidal, un solo cuerpo similar al primero de Gazólaz, frontón destacado y cúpula gallonada. Más interesante es la de Zalduondo, firmada por el ensamblador Lope de Mendieta y el brillante escultor navarro Juan Bazcardo en 1623. Nos muestra media traza, pues la otra mitad se la llevó el rematante de la obra, y el pitipié. Tiene en este caso dos cuerpos, tres calles y otras tantas cúpulas escamadas, pero la principal diferencia de esta obra clasicista radica en los entorchados de las columnas y el friso con roleos. Al no tener correspondencia con obra, encontramos una cierta identidad entre nuestro dibujo clasicista y el sagrario del retablo mayor de Torre de Juan Abad (Ciudad Real), obra manierista coetánea.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

García Gainza, Mª C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969, p. 160. AD. Pamplona. Garro / 187, núm. 7.
Músquiz Pérez de Zabalza, J., «Francisco de Olmos y Juan de las Heras, artistas de Asiáin. Su intervención en Aldaba», *Príncipe de Viana*, 2023 (en prensa).
Ramírez Martínez, J. M., *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 23-24, nota 35 y 198.
Erkizia Martikorena, A., *El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria (h. 1573-1631)*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, 2017, pp. 144-154. La traza arquitectónica.


La yglesia del lugar de

Traza para la ampliación del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Cábrega

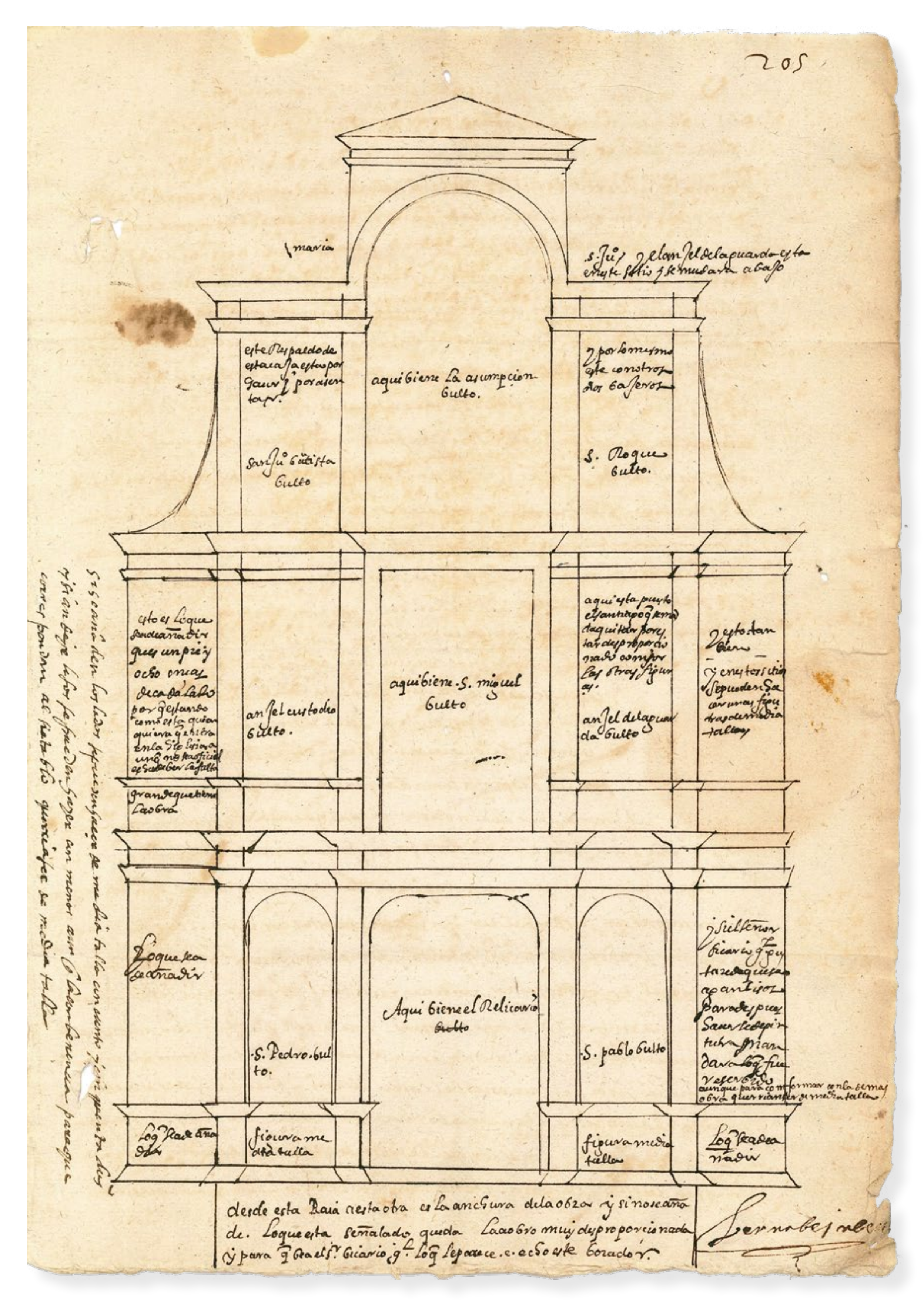
La retasación del retablo mayor de Cábrega en 1602 por encargo del provisor del obispado, permitió a Bernabé Imberto, el mejor escultor del clan familiar de Estella, hacer una propuesta de ampliación con dos calles laterales, que representó en una traza, con lo cual «*quedaría muy perfecto y acabado*». Por la amplitud del ábside, el retablo le parecía «*algo estrecho y alto, que a la bista pareze muy desproporcionado*». Desaparecida la traza original que realizara Juan de Troas II, autor del retablo, a partir de 1592, este diseño de Imberto, que la había visto en la anterior tasación con su hermano Pedro, es un fiel sustitutivo. En la retasación se emitió una valoración favorable del retablo, incluyendo las ocho tallas que había ejecutado en 1600 Julián de Troas, escultor romanista, primo de Juan, estimando su precio en poco más de 430 ducados. A la vista del retablo actual comprobamos que, acertadamente, se añadieron las dos calles laterales, que se adaptan a la cabecera ochavada, muy reformada en el siglo XVIII.

Pese a la adición de las calles, la traza manierista mantiene todavía una acusada verticalidad y compartimentación e incluso algún elemento refractario, como los arcos rebajados de la hornacina del sagrario y las del segundo cuerpo. Las cajas del primer cuerpo están cubiertas por arcos, en tanto que las del segundo se representan adinteladas. La caja del titular sobresale y se enmarca como si de un cuadro se tratara. En el ático está dibujada la serliana o tramo palladiano, en el que se aloja la Asunción que vemos en el retablo, que responde como intercesora al esquema de manos cerradas, derivado de la Madona del Juicio Final y de Raquel de la Tumba de Julio II. El dibujo de un escultor como Imberto para este informe no detalla ni los apoyos, ni los motivos de talla que vemos en el retablo, como los telamones y las ménsulas de doble voluta del banco, las columnas entorchadas de orden compuesto y los términos serlianos del segundo cuerpo. En esta ocasión, Bernabé Imberto, tracista y autor de imponentes retablos romanistas como los de Mendigorría, Andosilla o Allo y del que conocemos una apurada traza para el remate del retablo mayor de Fuenterrabía, se limitó a dibujar con regla y compás las líneas arquitectónicas elementales y los compartimentos para ubicar las imágenes y hacer las observaciones pertinentes para la ampliación.

La señalización de las tallas en la traza no se corresponde con la que hoy vemos en el retablo, a excepción de las de san Pedro y san Pablo, que flanquean al sagrario, el titular san Miguel y la Asunción del ático. En esta propuesta de reforma van señaladas en las calles laterales del segundo cuerpo las imágenes del ángel custodio y el ángel de la Guarda, devociones fomentadas en la Contrarreforma, que originalmente se localizaban en el ático. La segunda debía sustituir a la de Santiago, por tener un tamaño desproporcionado. Las hornacinas situadas a ambos lados de la Asunción llevan los nombres de san Juan Bautista y san Juan evangelista, conservándose la primera en el palacio y la segunda en el primer cuerpo del retablo. Este bulto y el de san Roque son los únicos que quedan en el retablo de los ejecutados por Julián de Troas, junto al relieve de la Justicia, la primera de las virtudes cardinales del banco.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

García Gainza, Mª C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969, pp., p. 236.
García Gainza, Mª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, tomo II**. Merindad de Estella, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, pp. 403-404.



Traza para la ampliación del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Cábrega

FECHA: 1602.

AUTOR: Bernabé Imberto (1562-1631).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 29,2 x 20,2, cm.

INSCRIPCIÓN: *desde esta Raia a esta obra es la anchura de la obra y si no se aña/de lo que está señalado queda la obra muy desproporcionada / y, para q bea el s^{r} bicario general lo q le parece, a echo este borador // lo q se a de aña/dir // figura me/dia talla // figura media / talla // lo q se a de a/ñadir // lo que se a / de añadir // S. Pedro bul/to // Aquí viene el Relicario // S. pablo bulto // y si el señor / bicario g^{l} gus/tare de que se /agan lisos para después / hacerle de pin/tura man/dará lo que fuere servido / aunque para conformar con la demás / obra querrían ser de media talla // esto es lo que / se a de añadir / ques un pie y /ocho onças / de cada lado / porq(ue) estando / como está quien / quiera q entra / en la iglesia, a/unq no sea oficial, / echa de ber la falta // anjel custodio / bulto // aquí viene S. Miguel / bulto // aquí está puesto / el Santiago q se man/da quitar por es/tar desproporcio/nado comfor / las otras figuras // anjel de la guar/da bulto // y estos tan/bien / y en estos sitios / se pueden ha/cer unas figu/ras de media / talla // este respaldo de / esta caja está por / hacer y por asen/tar // San Ju^{n} ba^{u}tista / bulto // aquí viene la asumpción / bulto // y por lo mesmo este con otros / dos bajeros // S. Roque / bulto // si se añaden los lados, se pueden hacer de media talla con ciento y cinquenta du^{o}s / y, si an de ir lisos, se pueden hacer con menos, aunq^{e} la conbenencia para que / correspondan al Retablo, querría ser de media talla. // Bernabé Inberto.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Garro c/184, núm. 7, fol, 205r.

Traza del retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Viloria

Traza del retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Viloria

FECHA: 1606.

AUTOR: Lope de Larrea y Ercilla (1540-1623).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: mano enguantada abierta con flor de cinco pétalos. Tinta negra. Carbón. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 42,3 x 30,2 cm. Pitipié de 4.

INSCRIPCIÓN: Programa iconográfico: *Stiago // S. Andrés / S. Fermín /* obispo. Reverso: *esta es la traça con la qual se a de hacer el Retablo de la parrochia de Villo/ria que se hizo escriptura nueve de julio de mil y seiszientos y seis y firmaron las partes conmigo / Martín Lerín, Lope de Larrea y Hercilla / Juan Gonçalez / ante mi / traza del Retablo //Traza del retablo // El vicario y primiciero / de Villoria / contra Martín de Morgota.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/ 213, núm. 3, fol. 9r.

Posee el valor de ser la única traza de la mano del escultor Lope de Larrea, vecino de Salvatierra, que ha llegado a nuestros días de varias que se le documentan para retablos, pero también de otros elementos como rejas y escudos, en tierras pertenecientes a los obispados de Calahorra y Pamplona. Así, sería el propio Juan de Anchieta en persona, quien examinó en 1587 la traza que había elaborado para el retablo mayor de Santa María de Salvatierra, declarando que «*es buena y conforme al arte y disposición del mismo puesto*». En el contrato del retablo principal de Viloria de 9 de julio de 1606 se compromete a realizarlo «*conforme a la traça que para ello a mostrado*», firmada en el reverso, cuyo esquema se traspasó en líneas generales al mueble que hoy vemos, aunque simplificado y con diversas variantes en el léxico.

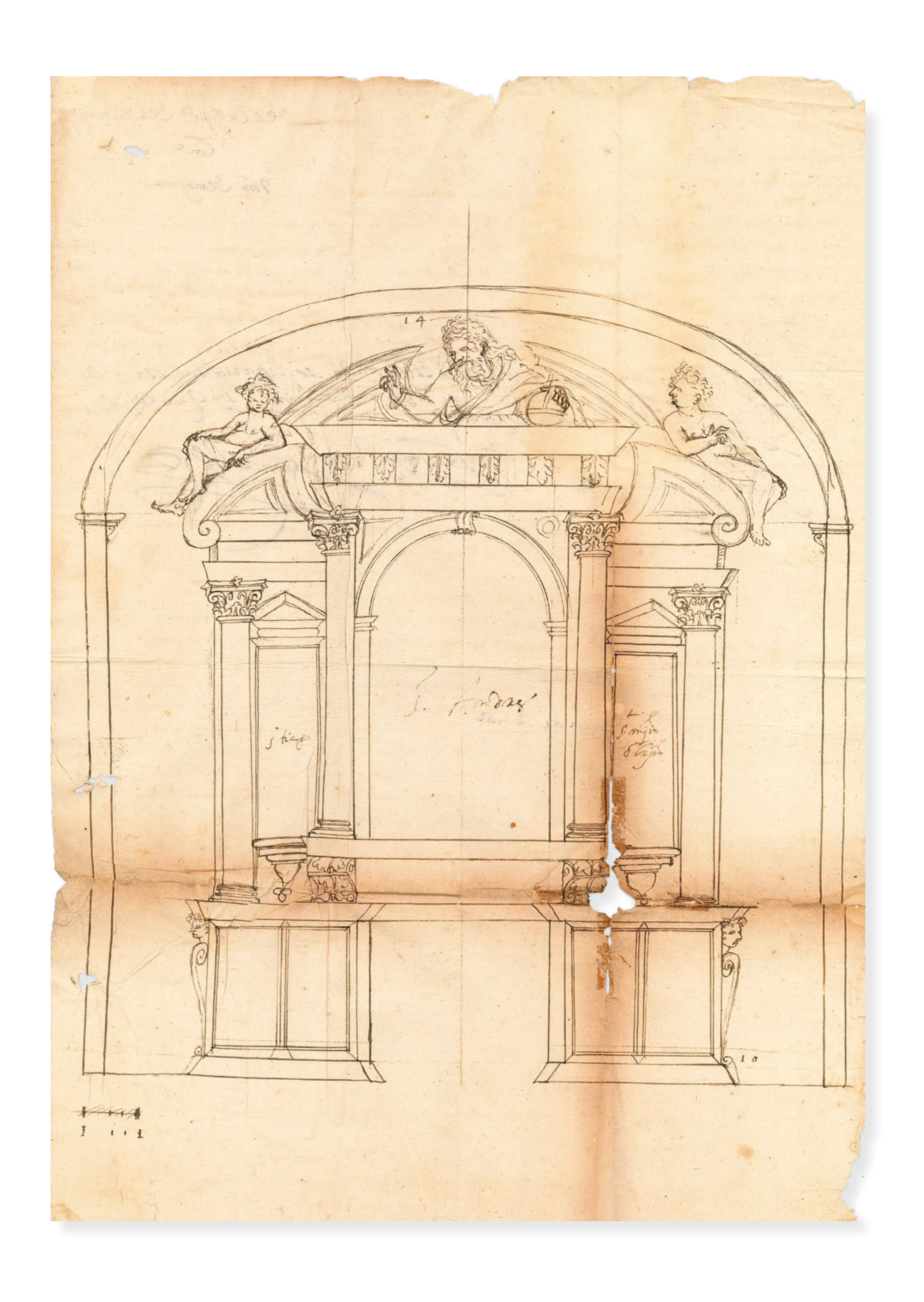
Pese a servir de modelo para un retablo mayor, por las pequeñas dimensiones de este, siguió la tipología de los llamados retablos salvatierranos, destinados a capillas laterales e inspirados, en última instancia, en sepulcros italianos del Renacimiento, como el del papa Inocencio VIII del Vaticano. Su precedente fue el retablo-sepulcro de San Francisco de Asís de la iglesia de Santa María de Salvatierra, obra labrada en piedra por Pierres Picart. El dibujo de Viloria, nos presenta, cobijado por un arco-hornacina, un retablo con un potente banco con cuatro compartimentos, la caja central adelantada con la hornacina del titular y dos estrechas entrecalles retranqueadas con una hornacina cada una en lugar de los dos registros habituales. El tracista alavés ha conferido dinamismo a esta estructura plana, mediante el esviaje y el combamiento de peanas y frontones convexos. Las columnas corintias se escalonan, alzándose las dos centrales sobre sendas ménsulas foliáceas de estirpe miguelangelesca. En cada calle están escritos los nombres de los santos que debían hacerse por indicación del vicario, que se concretaron en las dos tallas de Santiago peregrino y san Fermín que hoy vemos. En retablo, las columnas extremas se hicieron de fuste entorchado, que no se recoge en el dibujo y las de la calle central han sido sustituidas por machones.

Para trazar las líneas arquitectónicas, el maestro se sirvió de regla, escuadra y compás e hizo un estudio de proporciones con una escala o pitipié que aparece en la parte inferior, y dos medidas de referencia en pies, 14 de altura, junto al eje de simetría, que se ha mantenido y 10 de anchura en la parte inferior. En los dibujos de figuras, realizadas a mano alzada sin arrepentimientos, demuestra su conocimiento de la anatomía, la expresión y los prototipos de Miguel Ángel y sus seguidores. El ático está mejor resuelto en el dibujo que en la obra de talla, pues consta de un frontón curvo partido que sirve de marco a Dios Padre, con la terribilita y los cabellos y barbas agitados que vemos en la Creación de la Sixtina. Le flanquean dos fragmentos de frontón, en los que aparecen recostados dos jóvenes desnudos o ignudi a la manera de las alegorías de las Tumbas Mediceas. En concreto, el situado a la derecha de Dios repite la postura de piernas y brazos de la figura de Adán de Miguel Ángel, de la que se conserva un estudio en el Museo Británico, en tanto que el otro nos recuerda a uno de los asistentes de la sibila Líbica, que mira a su derecha, y cruza el brazo en sentido contrario, señalando con el dedo índice, del que también existe un estudio en Oxford. Estos ignudi han sido omitidos en el retablo. En los laterales del banco están dibujados dos términos con unos característicos rostros masculinos de perfil, uno de ellos con mostacho, que se repiten en varios retablos alaveses de Lope de Larrea como los de Santa María de Salvatierra, Narvaja y Alda, pero que al final no se llegaron a ejecutar.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

GARCÍA GAINZA, Mª C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969, pp. 68-73.

ANDRÉS ORDAX, S., *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976, pp. 185-189.


14
10

Traza para el retablo de la Virgen de la Barda del monasterio de Fitero

Traza para el retablo de la Virgen de la Barda del monasterio de Fitero

FECHA: c. 1611.

AUTOR: Atribuido a Juan de Berganzo (act. 1601-1625).

SOPORTE Y TÉCNICA: Dibujo a pluma y tinta sepia sobre papel verjurado con filigrana. Marca de agua de núcleo circular con un grafismo inscrito y atravesada por una flecha con la punta en forma de flor de tres pétalos. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 42,6 x 28,1 cm.

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Fitero, Miguel de Urquizu y Uterga, 1611, núm. 33.

El dibujo recoge la propuesta gráfica que el ensamblador Juan de Berganzo efectuó al abad fray Ignacio de Ibero y a la comunidad monástica de Fitero para la realización del retablo que debía albergar la escultura gótica de Nuestra Señora de la Barda. Esta imagen había presidido las celebraciones litúrgicas del cenobio hasta la erección del monumental retablo mayor (1583, 1590-1591), momento en que pasó a la capilla que a partir de entonces albergaría las funciones parroquiales. Fue justamente la necesidad de dignificar la presentación de la talla mariana en su nueva ubicación lo que justificó el encargo.

De ejecución algo descuidada, la traza está confeccionada con regla y compás, aunque los capiteles jónicos y los detalles ornamentales –las ménsulas que reciben las columnas interiores del cuerpo y las que sirven de remate a las pilastras con ancones curvos del ático, calificadas en la documentación de «*ganchudas*», así como la corrección efectuada sobre el frontón de la casa mayor– están hechos a mano alzada. Carece de pitipié o cualquier otro tipo de escala / indicación de medidas. Las limitaciones del diseño quedan subrayadas en el estado actual por la pérdida en la parte izquierda de una de las columnas exteriores, su zona de apoyo y el obelisco que la coronaba, debido a los deterioros causados por la humedad.

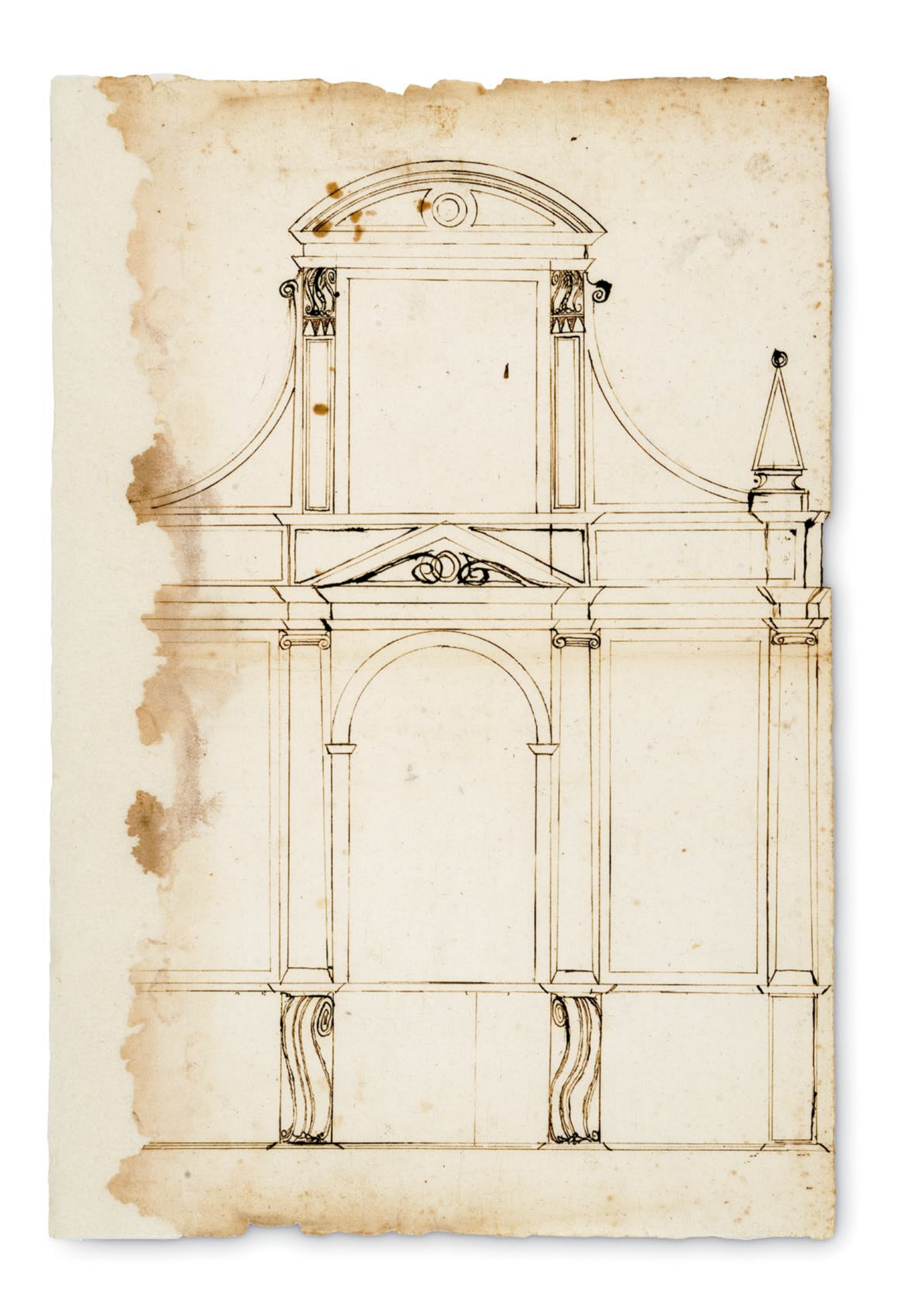
El criterio compositivo de la máquina es de evidente filiación escurialense salvo por la introducción de las ya mencionadas pilastras «*ganchudas*» que delimitan el ático, de raíz vignolesca y más acordes con el repertorio romanista, o la corrección efectuada en el frontón que culmina la casa titular. El dibujo propone un mueble correctamente proporcionado y articulado en banco, cuerpo de orden jónico y piso único más ático entre aletones cóncavos. Lo presidía una amplia hornacina central en la que se ubicaría la imagen medieval de la Virgen de la Barda, cuya preeminencia quedaba subrayada mediante la disposición de un frontón avanzado sobre el entablamento. Dos obeliscos –como ya se ha dicho, uno de ellos ahora perdido– flanqueaban el ático. El resto de los huecos eran tableros pensados para albergar pinturas.

La traza se incorporó a la escritura notarial mediante la que el ensamblador turiasonense liquidó en 1611 el pago de la mazonería de los retablos colaterales de san Ignacio de Antioquía y san Ildefonso, así como el que nos ocupa, en la que quedaron depositadas las trazas elaboradas para su realización. También en esta oportunidad desconocemos la fecha exacta del encargo, que no ha de ser muy anterior, mientras que la realización de las pinturas y la policromía recayó en 1617 en el pintor tudelano Juan de Lumbier (act. 1578-1626); según refiere Ricardo Fernández Gracia, todavía se conservan en el cenobio algunas de las pinturas que en su día formaron parte de este conjunto. Por su parte, Juan de Berganzo ya había trabajado en el complejo cisterciense de Veruela, en el que tras la muerte de Juan de Oñate en 1600 concluyó (en 1602) la sillería coral con la ayuda de Domingo de Mezquia (act. 1601-1604), y en el de La Oliva, donde trabajó en la realización de unos calajes (1607-1608) para la sacristía.

[Jesús Criado Mainar]

Fernández Gracia, R., «Traza para el retablo de la Virgen de la Barda», en R. Fernández Gracia (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 254-255.

Criado Mainar, J., *La escultura romanista en Tarazona. 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico», 2020, pp. 122-123, y fig. núm. 46 en p. 123; pp. 276-289 [biografía de Juan de Berganzo].



Traza para los retablos colaterales del monasterio de Fitero

Traza para los retablos colaterales del monasterio de Fitero

FECHA: c. 1611.

AUTOR: Atribuido a Juan de Berganzo (act. 1601-1625).

SOPORTE Y TÉCNICA: Dibujo a pluma y tinta sepia sobre papel verjurado, con aguadas en varias partes. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 42 x 24,7 cm.

INSCRIPCIÓN: *pies dos i nuebe onzas 2,9.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Fitero, Miguel de Urquizu y Uterga, 1611, núm. 33.

Este dibujo recoge la propuesta gráfica que el ensamblador turiasonense Juan de Berganzo presentó al abad del monasterio de Fitero, a la sazón fray Ignacio de Ibero, para la realización de dos retablos colaterales destinados a la capilla mayor que aún se conservan (si bien fuera de su ubicación original), bajo título de San Ignacio de Antioquía y San Ildefonso. Es un trabajo de ejecución meticulosa que denota un dominio más que aceptable de las técnicas de trazado y en el que el artífice se sirve de regla y compás. A pesar de ello, el resultado final queda enturbiado por una aplicación poco cuidada de las aguadas en diferentes puntos, en parte por la excesiva porosidad del papel. En los laterales se aprecian todavía las guías verticales de trazado que unen el banco con los pedestales de las pirámides que flanquean el ático; asimismo, vestigios de una cuadrícula en el frontón curvo que remata la máquina, sin que parezca evidente que hayan servido para trasladar el dibujo. El artífice no incorpora escala gráfica, reemplazada por una anotación dentro del compartimento central en la que se aporta una magnitud: 2 pies y 9 onzas. Pero, más allá de lo expresado, no hay duda de que Berganzo dominaba el uso de este tipo de herramientas auxiliares y a falta de información más precisa puede admitirse su autoría sobre esta traza.

La solución es coherente con el repertorio de los retablos romanistas. Correcta desde un punto de vista proporcional, se caracteriza por el uso de columnas entorchadas de orden corintio anilladas al tercio del imoscapo que finalmente serían reemplazadas por pilastras dóricas –como precisa el documento, por voluntad del comitente– que delimitan un marco interior de «*orejas*» para albergar la advocación titular y sobre las que descansa un entablamento tripartito. Un mayor interés reviste la solución otorgada al frontón, que da cobijo a una vistosa portada o tarjetón coronado por su propio frontón, esta vez triangular, de acuerdo con una fórmula divulgada a partir de los años finales del siglo XVI. No obstante, en el retablo lígneo este último elemento aminoró sus dimensiones, quizás por la dificultad para encajarlo en el lugar de destino, y tampoco se hicieron –o no se han conservado– las pirámides de los laterales; como consecuencia de todo ello, el efecto final de la arquitectura queda debilitado.

El diseño de Juan de Berganzo se incorporó al documento mediante el que el ensamblador afincado en Tarazona liquidó en 1611 el pago de la mazonería de estos dos retablos colaterales junto al de Nuestra Señora de la Barda, al que nos referimos en otra ficha. Desconocemos la fecha exacta del encargo, que no ha de ser muy anterior, mientras que la realización de las pinturas que albergan y la policromía se confió en 1612 al pintor turiasonense Gil Jiménez Maza (act. 1598-1649), que abandonó el encargo antes de concluirlo; a continuación, sus colegas tudelanos Juan de Lumbier (act. 1578-1626) y Pedro de Fuentes (act. 1593-1626) se encargarían de estimar lo realizado por aquél y también de llevar a término el trabajo. Como señala Ricardo Fernández Gracia, para entonces Berganzo ya había trabajado en los cenobios cistercienses de Veruela, en el que tras la muerte de Juan de Oñate en 1600 concluyó (en 1602) la sillería coral con la ayuda de Domingo de Mezquia (act. 1601-1604), y La Oliva, donde hizo unos calajes (1607-1608) para la sacristía.

[Jesús Criado Mainar]

Fernández Gracia, R., *El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura*, en *Panorama*, núm. 24, 1997, p. 61 y fig. de la p. 60; Fernández Gracia, R., «Traza para los retablos colaterales», *Fitero: el legado de un monasterio*, coord. por R. Fernández Gracia, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 248-249.

Criado Mainar, J., *La escultura romanista en Tarazona. 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico», 2020, pp. 122-123, y fig. núm. 45 en p. 122; pp. 276-289 [biografía de Juan de Berganzo].



Traza del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Galdeano

Traza del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Galdeano
FECHA: 1612.
AUTOR: Atribuida a Bernabé Imberto (1562-1631).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uvas. Tinta negra y témpera gris en el sombreado de las figuras. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 69 x 44, en cm.
INSCRIPCIÓN: *ystorias del / sacramento // S. Juº batista // ystoria / del sacramento // S. Roque // S. Cosme // el cruçificam*to *de san pº // S. Pedro // y quando le entregó las llaves // S. Damián / S. Damián // Virtudes // Virtudes // S. catelina // S.Úrsula // medio //la historia de la quinta / angustia // Reliebe // En el lugar de gald(ean) o, a nueve días del mes de henero del año mil seiscientos y doce, quedó esta traça de la / manera que está cifrada y rubricada en poder de mi el es(criban) o infrasc(ri)to, siendo testigos los que firmaron / Sancho Ramírez de / Gaçolaz, don Fran(cis)co m(artí)n(e)z / de bearin, Juan ymberto, Juan çabala, Joanes de / aramendía / pedro de salinas.*
LOCALIZACIÓN: Archivo General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 417 / 1r.

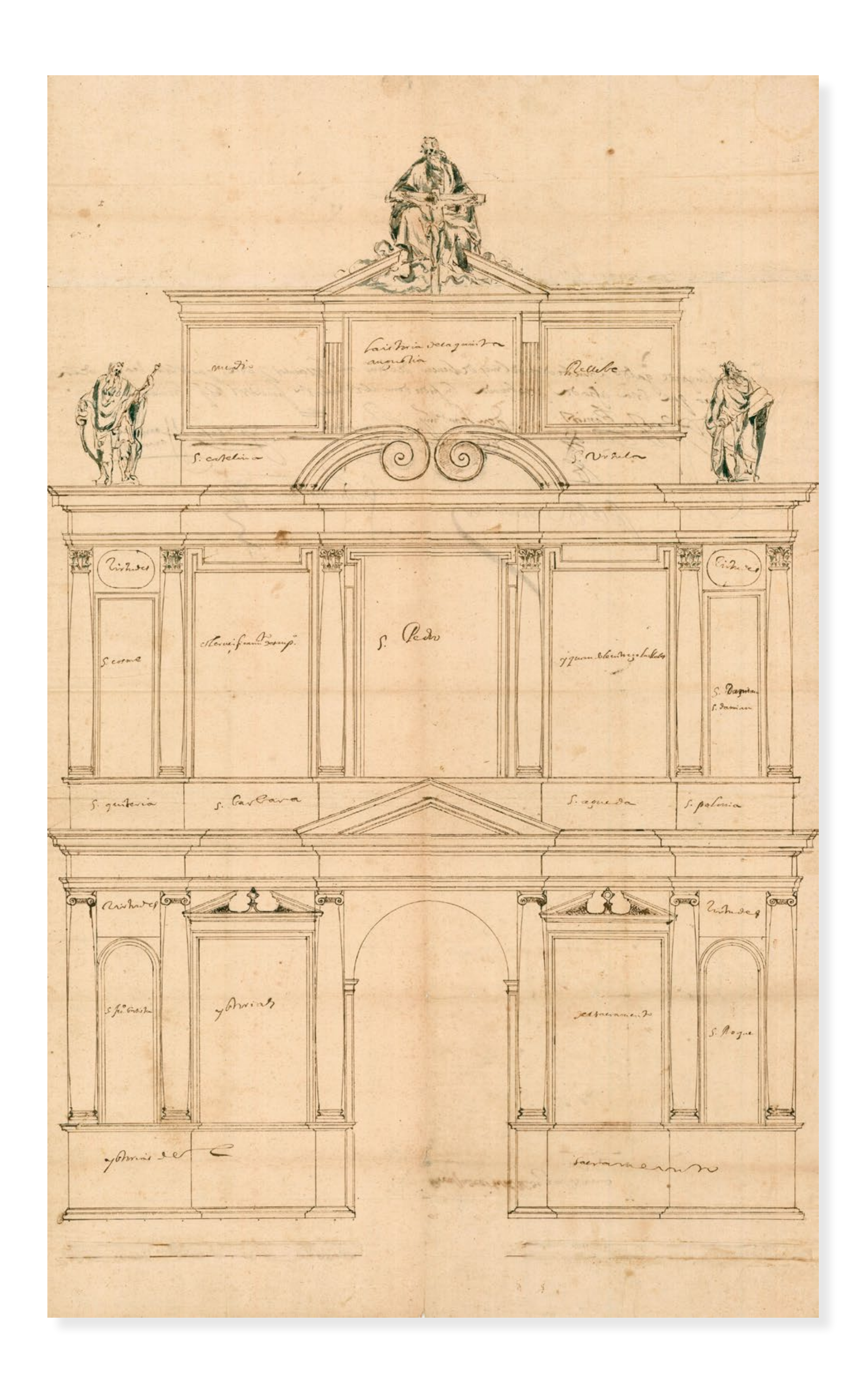
García Gainza, Mª C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969, p. 254.
Azpilicueta Olagüe, M., «Una traza inédita de Bernabé Imberto: precisiones sobre el remate del antiguo retablo de la iglesia parroquial de Fuenterrabía (Guipúzcoa)», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 29, 1987, pp. 49-66.
Jimeno Jurío, J. Mª, *Los talleres artísticos de los retablos navarros. Estudio social de los artistas y sus obras*, vol. I, Pamplona, Pamiela, 2015, p. 98.

Durante unos 40 años, Galdeano, tan solo contó en su presbiterio con el sagrario y la talla san Pedro, que hizo Juan de Troas II antes de fallecer, hasta que el 9 de enero de 1612 se pudo formalizar el contrato con el escultor Juan III Imberto y el ensamblador Juan de Zabala. Ambos se comprometían a «*hacer y acabar el retablo*», «*conforme contiene la sobredicha licencia y traça y queda en poder del presente escribano firmada*» por las dos partes, dando por su fiador al tío del primero Bernabé Imberto, a quien consideramos el probable autor del diseño. Además de ser uno de los mejores escultores romanistas en la estela de Juan de Anchieta, fue un consumado tracista tanto de obras propias como ajenas. Así sabemos documentalmente que hizo la traza del retablo mayor de Sesma, que contrataron en 1625 su sobrino Juan III y Juan de Zabala. En una de las cláusulas de su testamento, fechado el 2 de febrero de 1631, nos dice que su padre Juan I Imberto falleció sin iniciar el retablo mayor de Echávarri y el, como su heredero, declara que «*hize todo el dicho retablo con nueba traza, de que ay en casa razón, y dicha escritura*». Encargado del examen del retablo mayor de Fuenterrabía en 1606, elaboró una traza para el nuevo remate, que guarda gran afinidad con la de Galdeano, incluyendo los dibujos miguelangelescos de Moisés y David. También se conserva una traza con una propuesta de ampliación firmada del retablo mayor de Cábrega en 1602.

Es una traza algo evolucionada, en la que predomina la horizontalidad, que se trasladó casi literalmente al retablo que hoy vemos. El sentido ascensional se lo da la sucesión de frontones de la calle central, triangular, curvo partido en volutas y recto fracturado; en el primer cuerpo se añaden otros dos mixtilíneos. La tectónica y el significado se comprueban una vez más en la superposición de órdenes por cuerpos, jónico, compuesto y pilastras ganchudas. Algunos de los bultos, como los de san Juan Bautista y san Roque de la traza, están intercambiados en el retablo, al igual que ocurre con los relieves, como la Crucifixión y la Entrega de las llaves a san Pedro. El ático, que forma un grupo con otros retablos de Bernabé Imberto, como los de Allo, Mendigorría o Andosilla, tiene su origen en el del retablo de Santa María de Tafalla y se caracteriza por la ruptura de la calle central con frontones partidos y los inconfundibles basamentos para las figuras. Si la Piedad siguió lo indicado en la traza, no ocurrió lo mismo con la Trinidad, que fue finalmente sustituida por el Calvario. No se plasman en la traza los roleos del friso del primer cuerpo, pero si los marcos y las orejetas de algunas casas.

Finalmente, debemos hacer una mención destacada a los dibujos de la Trinidad, David y Moisés del ático que, pese a su factura abocetada, son un compendio de todos los «*preceptos*» del Romanismo miguelangelesco. Se conoce otra traza para el remate del retablo de Fuenterrabía de Bernabé Imberto, que incluye a unos profetas similares, aunque en este caso el modelado se obtiene mediante trazos. Muestran todas las características de la manera de Miguel Ángel, como son autoridad romana, «*fiereza*», cabellos y barbas agitados, anatomía hercúlea reforzada por pesadas telas y gestos heroicos, aparte de «*dialogar*» entre ellas sobre el misterio de la Trinidad. Constituyen eslabones imprescindibles de una cadena de multiplicación del Moisés de la Tumba de Julio II como modelo de distintos personajes, que tiene en Juan de Anchieta a uno de sus intérpretes y difusores en obras como el Dios Padre de la Trinidad de Jaca. A las tallas del ático del retablo de Galdeano precedieron las del retablo de Santa María de Tafalla, obra de Pedro González de San Pedro siguiendo modelos del escultor vasco, y las de Mendigorría y Andosilla, talladas por el escultor de Estella.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]


S. catalina
S. Pedro
S. Barbara
S. agueda
S. polonia
S. Roque

Traza para el retablo de la Virgen del Romero de Cascante

Retablo de la Virgen del Romero de Cascante
FECHA: 1626.
AUTOR: Francisco Gurrea (doc. 1610-1644).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 58,50 x 21,20 cm.
INSCRIPCIÓN: *Piramide / un remate / el sa / esto sea / asta arriba como la / de medio y cuadrado* (tachado) / *nues / el l^{do} Onofre M de Ayanz / Ju^{n} de Gurrea / Jeronimo Agustin / Ximenez de Cas^{te}*.
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Cascante, Gracián Navarro de San Vicente, 1627.

Una de las primeras y más importantes obras de Juan de Gurrea († 1644), cabeza de un fecundo taller de tres generaciones de retablistas en Tudela, fue el desaparecido retablo de la Virgen del Romero en su templo de Cascante, que conocemos gracias a su traza, que quedó en el contrato para su ejecución de 1626. El interés del proyecto va más allá del mismo, ya que es el único testimonio gráfico de un retablo que pereció en el pavoroso incendio de 1684, que arrasó la basílica del Romero.

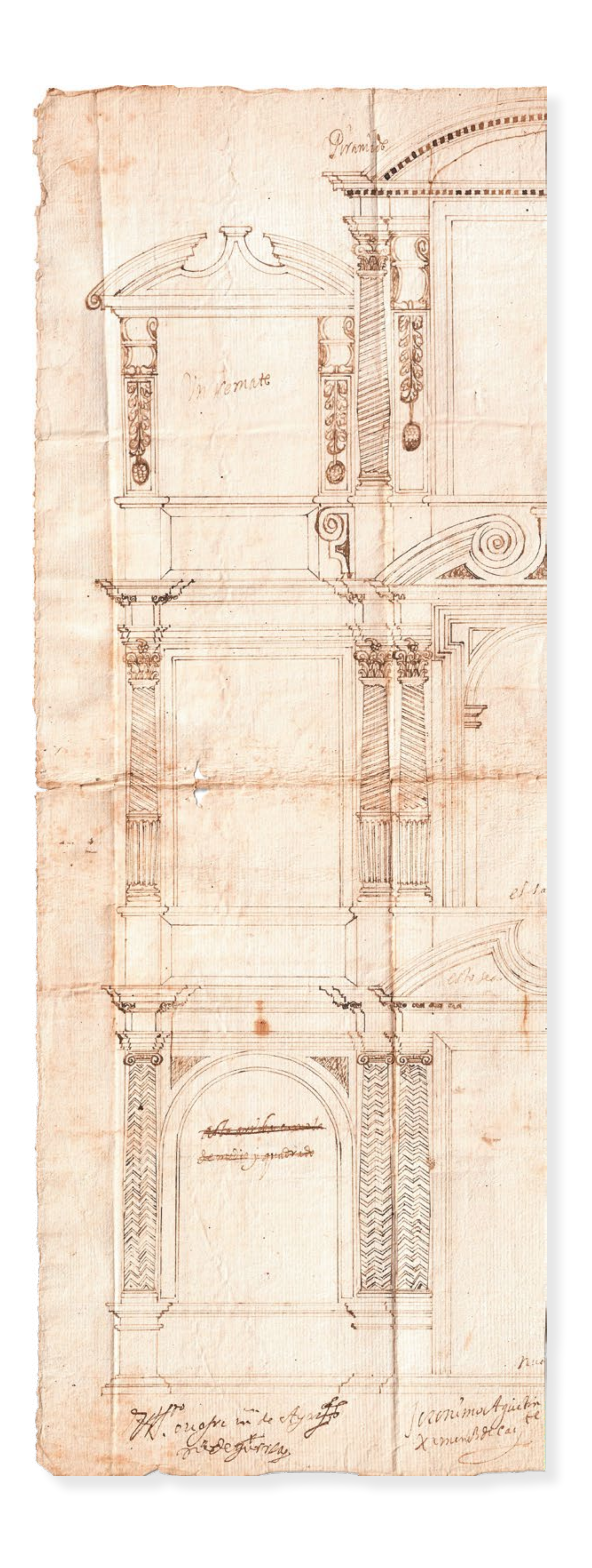
El plazo establecido para su finalización se fijó en el día 1 de agosto de 1628 y la cantidad a percibir por el maestro en 300 ducados, que se fueron pagando a Gurrea hasta el mes de octubre de 1632, en que otorgó el finiquito.

La traza muestra un retablo de bastante altura, con dos cuerpos subdivididos en tres calles y ático. Todos los elementos horizontales cuentan con su respectivo pedestal o banquillo con un tablero entre netos lisos. En planta, presenta la calle central ligeramente adelantada respecto a las laterales, con lo que se consigue el movimiento y la potenciación de la zona central. En los sucesivos cuerpos se emplearon columnas de capiteles de orden jónico, corintio y compuesto y fustes con estrías en zig-zag en el primero, aboceladas y entorchadas en el segundo y entorchadas en el ático. La calle central se potenciaba por su posición de adelantamiento respecto al resto del retablo, dimensiones y potentes frontones curvos, partidos y con grandes volutas. La barroquización del conjunto se produce gracias a algunos elementos decorativos, como hojas vegetales a manera de pinjantes y, sobre todo al variado tipo de columnas. Todos los compartimentos se reservaron para pinturas, con la excepción de los de la calle central. En ellos se colocarían a la titular del retablo, la Virgen del Romero, y el sagrario, que ya poseía la iglesia, se reaprovecharía en la nueva estructura. Sin embargo la colocación de ambas se hace, sorpresivamente, a la inversa, es decir, la caja del primer cuerpo se destinó a la imagen y el nicho del segundo al sagrario, alterando la costumbre de situar al sagrario-expositor a la altura del banco y primer cuerpo del retablo. La razón se puede deber al culto particular de la Virgen que se debía instalar en sus andas, con el objeto de poder trasladarla con cierta facilidad para las procesiones, tan usuales en aquellos momentos. Al respecto, en el contrato se especifica que en el compartimento destinado a la Virgen se fabricaría «*una invención con bolas o carruchas para que con facilidad se pueda sacar la Virgen y andas para las ocasiones que se ofrecieren*». La altura a la que quedaba el sagrario obligaba a construir tras la caja de la titular dos escalerillas «*para que el sacerdote pueda subir a renobar y bajar el Santísimo Sacramento siempre y quando se ofreciere y que las dichas escaleras sean del mas ancho que acomodar se pudiere*». Incluso se mandaba hacer una pequeña ventana con sus vidrieras tras el citado nicho, con el consecuente efecto de transparente. Ensayos de tramoya, típicamente barroca, en el caso de la imagen titular y de especial culto a la Eucaristía, recuerda por su localización en lo alto de los retablos a los óculos expositores de los retablos aragoneses del siglo anterior.

Una vez finalizado, el retablo se trasladó desde Tudela a la iglesia del Romero en 1628 y se colocó solemnemente el Santísimo y la Virgen titular. Años más tarde, en 1647, cuando las arcas de los diezmos estaban recuperadas, se acometió la decoración de la pieza con el dorado y las pinturas para los compartimentos del retablo, labor que fue encomendada al tudelano José de Fuentes Lumbier, hijo de Pedro y nieto de Juan de Lumbier, por tanto, heredero de un rico taller y único pintor destacado hasta mediar el siglo en la ciudad de Tudela. Las escenas elegidas estaban en relación con la vida y misterios de la Virgen, como la Purísima Concepción «*con todos sus epítetos*», la Natividad de María, la Presentación, la Anunciación, la Visitación, la Purificación y la Asunción en el ático «*con mucha gloria de ángeles y serafines y los apóstoles abajo, que por ser el tablero mas grande ha de ser perfectamente acabado*». Una vez finalizado todo, en 1648 Francisco Gurrea realizó el balaustrado de la capilla, rematado por un escudo de armas de la ciudad de Cascante.

[Ricardo Fernández Gracia]

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 179-180.
Sanz Artibucilla, J. M., *La ciudad de Cascante y su Virgen del Romero*, Tarazona, 1928, pp. 122-125.



Traza de un sagrario para la parroquia de San Andrés de Zariquiegui

El sorprendente hallazgo de la traza de un sagrario dibujada por un pintor nos lo explica su propio autor, cuando en 1639 nos informa que Pedro de Arraidu, el ensamblador que hizo el retablo, no calculó bien el tamaño del sagrario e hizo «l*a caxa mayor y, por indecencia que ocasionó con esto, fue fuerza añadirle nueva obra al dicho sagrario y aquel, estando en la forma que va esta traza, dorado y estofado en los estremos, lo que se le añadió parecía tan mal al dicho visitador que así mandó se acabase de dorar, estofar y pintar para que pareciese decente*». Alonso de Logroño y Vega, que había contratado la pintura del retablo de Zariquiegui en 1633, iba haciendo su trabajo lentamente, porque Martín de Echeverría, heredero de Arraidu, tenía preferencia de pagos. El sagrario que hoy vemos tiene un solo cuerpo y se diluye en una enorme hornacina dorada, ocupada por una talla gótica de la Virgen. Es la primera traza que se documenta de este pintor, vecino de Pamplona, quien al frente de un amplio taller destacó no solo como un gran pintor-dorador «*del natural*», sino también como autor de obras de caballete.

La traza nos dibuja un templete clasicista de tres cuerpos, separados por entablamentos lisos y rematado por cúpula. El primero, que coincide con el sagrario original actual, es obra de planta ochavada, de hacia 1570, y llevaba en la puerta un Cristo resucitado, que ha perdido, si bien conserva las pequeñas tallas de san Pedro y san Pablo de los lados, que aparecen en el diseño. El pintor añadió al viejo relicario, para modernizarlo, un frontón mixtilíneo y jarrones o pináculos. El segundo cuerpo añadido, similar al del sagrario de Sesma, se articula por pilastras ganchudas, entre las que se fingen hornacinas que acogen a la Asunción bajo un frontón curvo, entre dos santas. Remata este microedificio un tercer cuerpo más estrecho a modo de linterna que conecta con su base mediante dos aletones con volutas foliáceos. Sus hornacinas acogen a un Cristo a la columna entre dos virtudes. Se cubre con una pequeña cúpula gallonada rodeada de pináculos. Aunque se ha servido de la regla, el interés de esta obra reside en los estudios de claroscuro de los fondos de algunas hornacinas fingidas. El segundo cuerpo se distingue entre los otros dos, que están pintados con una aguada amarillenta.

Este ambicioso proyecto de recrecimiento del sagrario no se pudo llevar a efecto, pero nos puede ayudar a comprender mejor lo que fueron estas microarquiteturas de la Contrarreforma, que se multiplicaron en España a partir del monumental tabernáculo de la catedral de Astorga y en Navarra tras el templete eucarístico de Juan de Anchieta en Santa María de Tafalla. Se concibieron como muebles independientes del retablo (así se señala en el contrato de Gaspar Becerra que es «*cosa apartada y miembro de por sí*»,) y focos de atención de la mirada de los fieles al contener y exponer la Eucaristía. El interés se acrecienta si consideramos que son muy pocos los sagrarios romanistas y clasicistas de tres pisos que han llegado a nuestros días en Navarra, entre los que merecen ser destacados los coetáneos de Sesma y Ciriza, este modificado en el siglo XVIII, donde encontramos coincidencias estilísticas e iconográficas con esta bella traza de Alonso de Logroño. A estos dos se podrían añadir los de Arizaleta y Aibar, que han conservado una estratificación similar, aunque con dos pisos y una linterna de menor tamaño con cúpula escamada. Pensamos que el sagrario de Uscarrés, que ha mantenido dos de sus cuerpos, es el que más asemeja a este modelo pintado. Esta traza, coloreada por un pintor, es radicalmente diferente a la del sagrario de Gazólaz, dibujada por un ensamblador, pues si en el primer caso, se han bosquejado nueve figuras, en el segundo se representan estrictamente las líneas arquitectónicas, sin ninguna alusión a la obra de talla.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

Echeverría Goñi, P. L., «La policromía del Renacimiento en Navarra» (Tesis Doctoral Universidad de Navarra, 1987).

Ramírez Martínez, J. M., *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 23-24, nota 35 y 198. Traza del sagrario de Zalduondo.

Erkizia Martikorena, A., «Vestir la microarquitectura», en Payo Hernanz, R. *et al.* (eds.), *Vestir la arquitectura*, XII Congreso Nacional de Historia del Arte, Burgos, Servicio de publicaciones e imagen institucional, Universidad de Burgos, 2019, p. 1017, fig. 2. Traza del sagrario de Monasterioguren.



Traza de un sagrario para la parroquia de San Andrés de Zariquiegui

FECHA: 1639.

AUTOR: Alonso de Logroño y Vega (c. 1615-1676).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: mano enguantada abierta con flor de seis pétalos (en la otra mitad del pliego). Carbón y aguada ocre. Técnica abocetada de matiz pictórico con sombreados. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 44,5 x 30 cm.

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/753, núm. 31, fol. 28r.

Traza para un colateral de los Capuchinos de Pamplona

Traza para un colateral de los Capuchinos de Pamplona
FECHA: 1645.
AUTOR: Fray Andrés de Zaragoza (doc. segundo tercio del siglo xvii).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra y aguada gris. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 40,2 x 27 cm. Escala gráfica de 8 palmos.
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 719.

La presencia de los llamados *frailes tracistas* de diversas congregaciones religiosas en el desarrollo de la arquitectura y la retablística navarra durante los siglos del Barroco es un hecho determinante y contrastado. En ocasiones trabajaban de modo itinerante, residiendo temporalmente en los conventos de sus respectivas órdenes, en donde realizaban las trazas que se les encomendaban; en otras, emitían rigurosos dictámenes desde fuera del reino. Cuantitativamente fueron los carmelitas descalzos quienes más activos se mostraron, aunque se documenta la intervención de carmelitas calzados, trinitarios, franciscanos y capuchinos.

Al hilo de lo anterior, en el Archivo General de Navarra se preserva una interesante traza de un pequeño retablo colateral diseñado por el capuchino fray Andrés de Zaragoza en 1645, probablemente para alojar un lienzo en su interior. Sobre el banco se levantan dos columnas de orden corintio con ligero éntasis que se presentan en dos modalidades según su tercio inferior: escamado y estriado. Sustentan un entablamento de evocación clásica presidido por un friso en el que destacan tres cabezas de serafín entre roleos vegetales, que da paso a un decorativo coronamiento, compuesto de frontón partido con volutas presidido por la típica cartela de cueros retorcidos. Las medidas del colateral se aportan en palmos, superando los dos metros de anchura y alcanzando los cinco de altura.

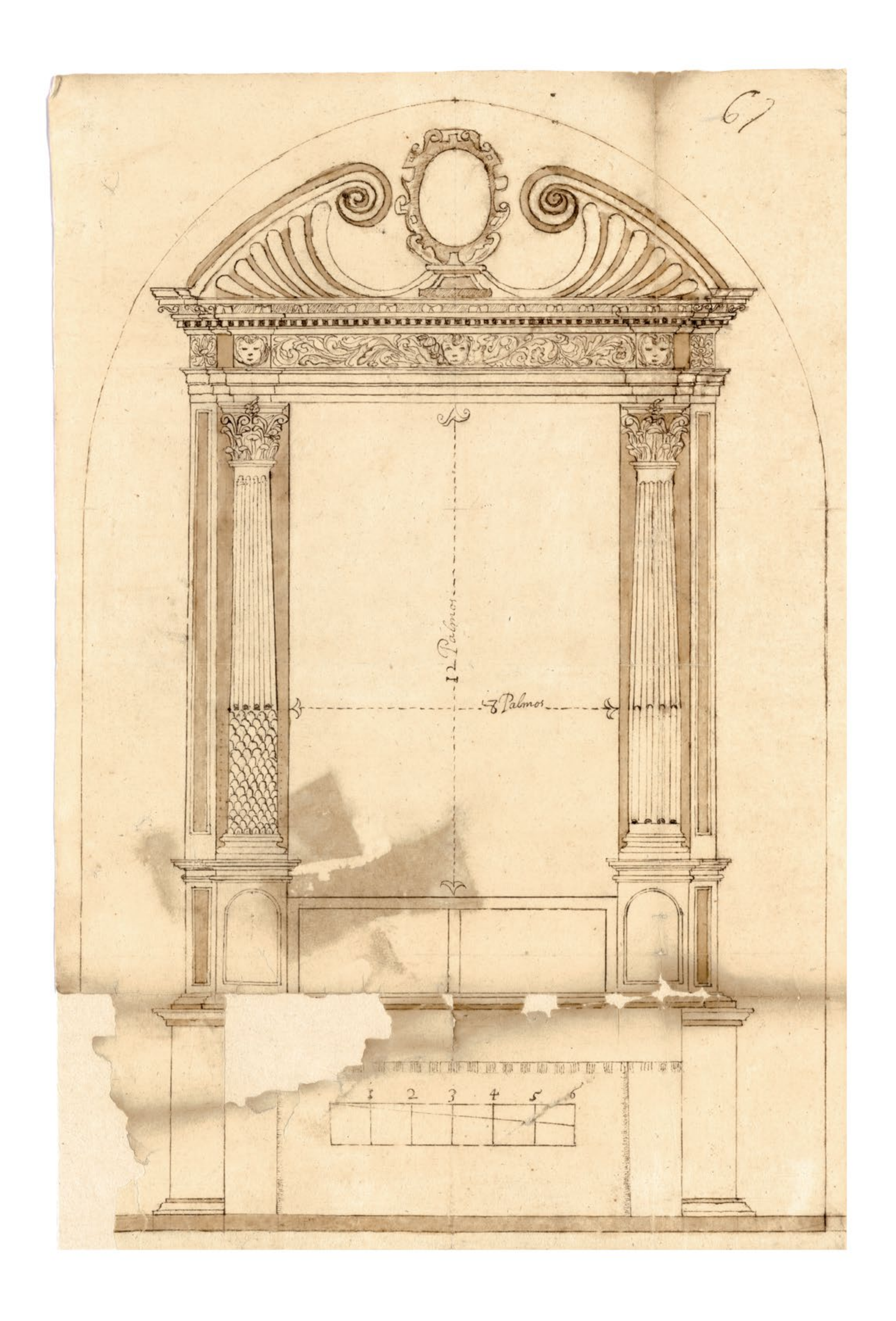
Más interesante que la propia traza resulta el proceso judicial en el que se encuentra engarzada, ya que la hermandad de San José y Santo Tomás de Pamplona, encargada de supervisar los trabajos de arquitectura y escultura que se realizaban en la capital, intentó frenar la ejecución del mismo tras una visita rutinaria al obrador de Martín de Echeverría, ensamblador de retablos. Según las autoridades no reunía las condiciones necesarias, pues se habían suprimido algunas de las partes de la traza, como los serafines y parte del entablamento –que amenazaba ruina– y otros elementos no se ajustaban a lo establecido, citando como autoridad a Jacopo Vignola. Ante la falta de rigor de la visita, se apresuró a darlo a dorar a un maestro pamplonés, León de Iribarren, y la citada hermandad inició pleito ante el Consejo Real.

La traza que aquí se estudia fue reclamada como prueba en el citado litigio y se comprobó que distaba mucho de la materialización. De todos modos, Martín de Echeverría defendió que todas las variaciones se habían hecho de acuerdo a lo aconsejado por el fraile tracista, que también intervino como testigo, rebatiendo todas las acusaciones que se habían vertido sobre el proyecto, esgrimiendo que las proporciones habían variado, pues debía de adaptarse al reducido espacio que quedaba en la capilla del convento en que habitaba. Además deslegitimó la visita del gremio y realizó interesantes apreciaciones sobre las faltas que habían señalado: «*hicieron el dicho oficio las medidas a su modo conforme les pareció, que no quisieron dar razón de lo que era malo o bueno, porque dijeron no podían decirlo allí, y así no saben lo que determinaron, pero tiene noticias de que se han quejado y puesto defectos en la dicha obra, pues la columna es delgada; Ya esto responde que la dicha columna, cuando se apareje y se dore, será más gruesa de lo necesario, que no advierten esto, más que el oficio dice que en los capiteles faltan unas terceras hojas, que es tan común, que de cien retablos que hay en la ciudad de Pamplona y obispado de él, los noventa están sin ellos, por no ser de importancia; Mas en el arquitrabe de la traza hay tres serafinicos, y al respondiente le pareció quitar aquellos y poner tarjetas en su lugar. Mas dice el dicho oficio que en la cornisa faltaban miembros, pero está conforme la traza*».

Por último, afirmó que le sorprendía en sumo grado que oficiales que conocían los conceptos de Marco Vitruvio, Sebastiano Serlio o Andrea Palladio, se espantasen de sus modificaciones, pues todos ellos «*se dan autoridad de quitar y poner miembros, poner y acomodar la arquitectura, según la necesidad de los puestos*». A pesar de las nuevas protestas del gremio, más dirigidas a la impericia de Martín de Echeverría que a lo dispuesto por fray Andrés de Zaragoza, el Real Consejo facultó a León de Iribarren para que prosiguiese con su labor, lo que se confirmó en octubre de ese mismo año de 1645. Poco más se conoce sobre el fraile tracista, salvo que en fechas parejas proyectó la enfermería del mismo convento de capuchinos extramuros.

[Eduardo Morales Solchaga]

Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 74958.
Azcona, T., *El convento de capuchinos extramuros de Pamplona (1606-2006)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.
Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 152-153.
Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016, pp. 109-111.


67
12 Palmos
8 Palmos
1 2 3 4 5 6

Traza para el retablo de San Veremundo para su capilla en el monasterio de Irache

Retablo de San Veremundo para su capilla en el monasterio de Irache
FECHA: 1655.
AUTOR: fray Esteban de Cervera (doc. 1629-1656).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada gris. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 26 x 16 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 66.

El nuevo retablo para la capilla de San Veremundo en el monasterio de Irache se llevó a cabo con permiso del general de los Benedictinos de la Congregación de Valladolid, según consta en un acta del capítulo monacal. Se trata de una pieza singularísima en su tipología, netamente madrileña. Se realizó a partir de diciembre de 1655 por Gil de Iriarte, siguiendo el diseño de fray Esteban de Cervera, distinguido maestro benedictino, que trabajó para distintos monasterios de la orden. El dibujo que comentamos es una porción de su diseño original, correspondiente a la parte del ático conservado en el Archivo Real y General de Navarra, procedente del archivo de Irache.

La mayor parte de las obras y proyectos decorativos del siglo XVII en Irache miraron a Castilla o Madrid, ora el monasterio de San Millán de la Cogolla, ora obras de tracistas muy influenciados por la Corte, en donde mejor arte se consumía. La única comparación del retablo de San Veremundo con el panorama navarro del momento, es la que se puede hacer con los retablos de la Barbazana, obra de Mateo de Zabalía (1642), en ambos casos la potente y sobria arquitectura combinada con elementos decorativos carnosos, como las guirnaldas de frutos, nos sitúan en una línea bien definida del retablo en las décadas centrales del siglo XVII, cuando la Corte con sus modelos va orientando a los anquilosados talleres regionales.

Fray Esteban de Cervera fue conventual del monasterio de San Juan de Burgos en donde trabajó, al igual que en San Martín de Madrid, San Vicente de Salamanca y San Millán de la Cogolla. En 1649, junto al hermano Francisco Bautista, jesuita, y fray Francisco Cruz, trinitario, tasó las maderas que Pedro de la Torre trabajaba para las arquitecturas efímeras de recibimiento de Mariana de Austria. Pero es, sin duda, la autoría del retablo de San Millán de la Cogolla en 1656 y realizado a la vez que el de san Veremundo, con el que guarda estilo, su obra más destacada, lo que a juicio de Begoña Arrúe le puede situar en un puesto de gran relevancia en el diseño del retablo barroco español.

Los contratos con Gil de Iriarte y los pintores Francisco Astiz y Gregorio Gómez se rubricaron el 22 de diciembre de 1655, el primero debía tener todo finalizado para octubre de 1656 y los segundos para la navidad del mismo año. Gil de Iriarte, bien conocido en el taller de Estella de mediados del siglo XVII, cuya actividad se documenta en localidades como Cirauqui, Los Arcos, San Martín de Améscoa o Labeaga, cobraría 400 ducados en cuatro plazos y se comprometía a utilizar madera de pino o nogal sana, sin nudos o polillas. Los policromadores se obligaban a dar todo perfectamente dorado y dar colores finos a capiteles, florones y cartelas, siguiendo los plazos de las entregas de Gil de Iriarte, correspondientes a las partes del retablo. Los dos escudos de los extremos del ático que figuran en la traza, con las armas reales y del monasterio –actualmente perdidos– debían ir pintados con toda perfección.

El retablo y la parte conservada de la traza coinciden en lo esencial y el diseño es de fray Esteban de Cervera. La pieza se aviene con lo que hacían en la Corte Alonso Cano, Pedro de la Torre o el hermano Bautista con gran potencia de los elementos arquitectónicos y decorativos, estos últimos volumétricos y carnosos. Consta de un banco con ménsulas de grandes hojas de acanto, cuerpo único articulado por parejas de columnas de capitel compuesto, con el fuste decorado con elementos vegetales en su primer tercio y el resto estriado y ático rematado en frontón curvo y flanqueado por pilastras multiplicadas y enormes machones. Los detalles de las hojas de acanto, los festones de frutos, los botones de rosas y los modillones guardan paralelismos evidentes con el mencionado retablo mayor de San Millán de la Cogolla. Los escudos que montaban a plomo con las columnas extremas han desaparecido y la hornacina central en donde se albergaba una gran talla de san Veremundo con la urna de plata, desaparecida en 1813, fueron muy alterados cuando la pieza llegó desde Irache en 1842.

Según la relación de todo lo que había mejorado el abad fray Pedro de Úriz al finalizar su mandato en abril de 1657, se afirma: «*ha hecho para dicha capilla un retablo con dos estatuas, todo ello dorado y estofado ricamente*», cuyo coste ascendió a 8.800 reales.

[Ricardo Fernández Gracia]

ARRÚE UGARTE, B., «Nuevas firmas e inscripciones de artistas aparecidas durante la restauración de la iglesia del Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)», *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 855-869.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *De escoplo, pincel y buril. La imagen de san Veremundo desde Irache*, Estella, Milenario de san Veremundo 1020-2020, Ayuntamientos de Arellano, Ayegui, Dicastillo, Estella y Villatuerta, 2020, pp. 37-41.

ZARAGOZA PASCUAL, E., «Artistas benedictinos vallisoletanos (siglos XV-XIX)», *Memoria ecclesiae*, 16, 2000, pp. 327-342.



Dibujo preparatorio para el lienzo del ático del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Ablitas

Dibujo preparatorio para el lienzo del ático del retablo mayor de Ablitas
FECHA: 1657.
AUTOR: José de Fuentes (1607-1670).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón. Mano alzada.
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Tudela, José del Arco, 1657, actualmente no localizado.

La historia de este dibujo está ligada a la del retablo mayor de Ablitas y a las diferencias que se produjeron entre los señores don Gaspar Enríquez de Lacarra y su mujer, que mantuvieron un largo pleito con los parroquianos por la colocación de los escudos heráldicos familiares, primero en el tribunal del deanato de Tudela y más tarde, en grado de apelación, en el tribunal del obispado de Pamplona. En el ático, una pintura nos muestra lo que parece ser un retrato de don Gaspar y su mujer, arrodillados ante el Ecce Homo junto a otros familiares. Él luce traje militar y casaca con sus armas y ella un ostentoso guardainfantes y cuello de golilla, pieza esta última que se había generalizado para los hombres desde 1624, pero que tardó mucho en el caso de las mujeres, que siguieron utilizando la lechuguilla. Es una pintura realizada por José de Fuentes, del taller de Tudela, en 1657.

La historia constructiva del retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas la conocemos con bastantes detalles, gracias a sendos procesos que siguieron en Tudela y Pamplona, a instancias del señor de Ablitas don Gaspar Enríquez de Lacarra, el mismo que en 1631 obtuvo la jurisdicción de la villa en 1631. La primera postura para la construcción del retablo tuvo lugar el 23 de noviembre de 1642, a ella acudió Juan de Gurrea con traza propia, tras una subasta a la que asistieron Juan de Gurrea, como fiador de su hijo Francisco que sería el encargado de realizar la obra, Miguel Martínez de Alfaro y Jerónimo de Estaragán, maestro que había trabajado para la parroquia en años anteriores en numerosas obras de cierta importancia. Tras diferentes rebajas y ofertas, la obra quedó adjudicada a Gurrea por 730 ducados, con la condición de seguir la traza de Estaragán, según había dispuesto el vicario general. La pieza estaba concluida para el mes de marzo de 1646, aunque su montaje se retrasó por desavenencias entre el patronato y la familia Enríquez de Lacarra, por la colocación de las armas familiares, que fue el origen del pleito litigado primero en el tribunal del deanato de Tudela y más tarde, en grado de apelación, en el tribunal del obispado de Pamplona.

Gurrea recibió el finiquito de los 730 ducados el 4 de enero de 1654, tras lo cual sólo quedaba dorar la estructura arquitectónica del retablo y decorar la práctica totalidad de sus compartimentos con lienzos pintados, labores que se encomendaron en 1657 al pintor tudelano José de Fuentes, nieto del famoso Juan de Lumbier y el mejor artista de los de su especialidad en Tudela hasta la aparición de Vicente Berdusán.

En cuanto a la pintura del ático para la que sirvió de modelo el dibujo, sabemos que otra con el mismo tema se encontraba en el antiguo retablo mayor. El dibujo fue aprobado en casa del pintor José de Fuentes el día 20 de octubre de aquel año de 1657, con la satisfacción del conde, unos días antes de escriturar los convenios para la ejecución de los lienzos del retablo. Del antiguo se tomaron las mismas «*armas, insignias y figuras*».

José de Fuentes nació en Tudela en 1607, permaneció soltero hasta su fallecimiento, acaecido en 1670, siendo enterrado en su parroquia de San Nicolás, el 15 de julio del citado año. Sus obras se datan en la década de los cuarenta y a comienzos de la de los cincuenta, destacando un cuadro del Calvario de la sala principal del ayuntamiento. En 1657 se hizo cargo de la pintura de la Venida del Espíritu Santo sobre el colegio apostólico de la sala capitular de la catedral de Tudela, en la que muestra su manera de hacer correcta, dibujística y ordenada. Otro proyecto de mayor entidad fueron las pinturas del antiguo retablo mayor del santuario de la Virgen del Romero de Cascante, que labró Juan de Gurrea a partir de 1626. El contrato para pintar este retablo fue suscrito en 1647, cuando las arcas de los diezmos estaban recuperadas. Hace años, documentamos las pinturas del retablo mayor de Ablitas.

Por nuestra parte, le documentamos la pintura del retablo mayor de la parroquia de Ablitas en 1657, para el que realizaría cinco tableros, uno de ellos con el Ecce Homo acompañado de los condes con sus insignias y armas. Pese a que el pintor residente en Tarazona Francisco Leonardo de Argensola trató de adjudicarse la obra, el ajuste definitivo se realizó con José de Fuentes, que presentó como su fiador a Vicente Berdusán.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales. Tudela, José del Arco, 1657.
Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña», *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra*, vol. vi. *Príncipe de Viana*, Anejo 11, 1988, p. 88.
Fernández Gracia, R., «Vicente Berdusán y su entorno artístico», en *El pintor Vicente Berdusán. 1632-1697*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 69-70.
Pérez Martínez, G., *Notas para la historia de Ablitas*, Ablitas, Gráficas Latorre, S. L., 1982, pp. 71 y ss.


Dei miserere nobis

Dibujo de Niño Jesús para la capilla de los Santolaria de la catedral de Huesca

Niño Jesús en actitud de bendecir
FECHA: c. 1668.
AUTOR: Vicente Berdusán (1632-1697).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado amarillento. Dibujo preparatorio para pintura. Lápiz blando negro. Mano alzada.
DIMENSIONES: 28,3x19,9 cm.
INSCRIPCIÓN: *E / Egecutado en / Huesca en la / Capilla de S. / Joaq[ui]n de la Cated[dra] l /Vic[ent]e Verdu / san.* Con letra de Valentín Carderera a cuya colección perteneció este dibujo. Inscripciones con tinta parda en el verso.
LOCALIZACIÓN: Biblioteca Nacional (Madrid), DIB/15/6/8

En 1655 el cabildo de la catedral de Huesca otorgó a la prestigiosa familia de los Santolaria, afincada en la ciudad, el patronato de la que hasta entonces había sido capilla de santa Bárbara. De acuerdo con otros precedentes, se trataba de construir una nueva capilla, al gusto de la época –y, por lo tanto, barroca– que proclamara el prestigio social, poder económico y piedad de los promotores. Pocos años antes, los hermanos Lastanosa, eruditos y mecenas, habían terminado su fastuosa capilla que serviría de referencia y estímulo para el proyecto de los Santolaria.

El retablo principal de la nueva capilla, concluido en 1657, es de madera dorada con esculturas de bulto redondo policromadas. Al mismo tiempo se construyeron dos retablos laterales, obra del mismo artista –cuya identidad se desconoce–, que ensamblan con el principal, de tal manera que, como advierte Lozano, vienen a configurar un tríptico.

Para acometer el trabajo de las pinturas de los retablos laterales y la cúpula se eligió a Vicente Berdusán, un artista nacido en Ejea de los Caballeros, aunque criado en Tudela, donde vivía, casado y con seis hijos. Tenía entonces treinta y seis años y mostraba evidentes vínculos con los pintores de la escuela de Madrid.

En cada retablo pintó al óleo cuatro pequeños lienzos apaisados para el banco, tres rectangulares para el cuerpo principal, en el que destaca el central – 205x155 cm– y uno cuadrado en el ático. El artista firmó los cuadros principales y los fechó en 1668.

La cúpula se levanta sobre pechinas en las que el artista, como era habitual, situó los cuatro evangelistas. Para la decoración del techo no siguió las pautas de la época con composiciones escenográficas, sino que la dividió en doce gajos o gallones con forma de trapecio que confluyen en un círculo central. Tampoco empleó las técnicas habituales para los muros, como el fresco o el temple, sino que recurrió al óleo sobre lienzo. Este procedimiento le permitiría pintar cómodamente en su taller de Tudela.

En la cúpula el protagonista es el Niño Jesús, que se sitúa en los cuatro puntos cardinales, al que adoran a ambos lados sendos ángeles mancebos. Se da la particularidad de que el Niño situado en el norte y sur de la cúpula aparece de pie mientras que en lados opuestos está sentado. El centro lo dominan las otras dos personas de la Trinidad, Dios Padre y el Espíritu Santo.

Solo se conoce un dibujo de Berdusán y es el que corresponde al boceto del Niño, sentado en la letra «H» de su monograma IHS, que parece inspirado en el grabado *Salvator Mundi* del holandés Jacob Matham. Bendice con la mano derecha y sostiene el orbe o globo crucífero con la izquierda. Está desnudo, aunque un manto ceñido en el pecho se despliega a ambos lados, lo que permite al artista dar movimiento a la figura sedente que, por otra parte, aparece rodeada de querubines. La pintura de la cúpula sigue este boceto con la salvedad de que se han suprimido los angelitos de la parte inferior.

Los retablos laterales proclaman la religiosidad de la Contrarreforma: Jesús es hombre, y para ello se pone énfasis en sus progenitores –los abuelos, san Joaquín, a quien está dedicada la capilla, y santa Ana; y los padres, san José y María– que ocupan el espacio central, y al mismo tiempo es dios, como se comprueba en estos mismos lienzos donde, mediante un rompimiento de Gloria, está en relación con el Padre y el Espíritu Santo.

En la cúpula se repite el mensaje trinitario: Dios Padre y el Espíritu Santo ocupan la cúspide y el Niño Jesús, en los gallones, es adorado por los ángeles. La dimensión católica, universal, de la Iglesia, el dominio de Jesús sobre el mundo, se proclama mediante el orbe rematado por la cruz.

La Contrarreforma se vuelve a anunciar mediante los cuatro santos que significativamente habían sido canonizados en fechas recientes, en 1622. En el retablo de la derecha aparecen san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, mientras que en el de la izquierda se encuentran santa Teresa de Jesús y san Felipe de Neri.

La presencia de la Compañía de Jesús, con la que el comitente, el canónigo José Santolaria –hijo del solicitante del patronazgo–, tenía estrecha relación, se confirma en las figuras de san Ignacio y san Francisco Javier, así como en la exaltación del monograma IHS, que los jesuitas habían adoptado como emblema.

[Javier Itúrbide]

Durán Gudiol, A., *Historia de la catedral de Huesca*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
Lozano López, J. C., *Vicente Berdusán y Aragón (1632-1697)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada Concepción, 2006.
Orta Rubio, E.; Fernández Gracia, R.; García Gainza, M.ª C.; Echeverría Goñi, P. L.; Borrás Gualis, G. M.; López Murias, I., *El pintor Vicente Berdusán: (1632-1697)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.



Biblioteca Nacional

Traza del retablo de los Usún para la desaparecida ermita de Nuestra Señora de la Victoria de Castillonuevo

Desaparecido el retablo de Nuestra Señora de la Victoria, tan solo ha llegado a nuestros días su titular, una talla gótica de la Virgen, que se guarda en la parroquia de Castillonuevo, no conservándose de la ermita que presidió más que la caja de muros. Esta magnífica traza acompaña a un contrato del 22 de octubre de 1686 entre el doctor Matías de Usún, maestrescuela de la catedral de Ávila, y el pintor Joaquín de Suescun y Elizondo (act. 1686-1721), vecino de Aoiz, por el que éste se comprometía a entregar nueve lienzos a José de Gaztelu, ensamblador de Lumbier, para que los fuera integrando en el retablo que estaba ejecutando. Además, debería pintar las armas del patrono en el escudo del ático, barnizar el retablo y retocar el rostro de la Virgen. El ilustre canónigo fundó una capellanía merelega con misas anuales para su familia, por lo que la ermita de Santa Victoria y el retablo serían conocidos como de los Usunes.

En un momento de efervescencia del barroco decorativo, se escogió aquí una traza clasicista para albergar cuadros, prácticamente en toda su superficie, sin dejar espacios para la talla botánica. El esquema de los retablos tetrástilos madrileños se adapta a la función y dimensiones del presbiterio de la ermita. El diseño encuadrado de Gaztelu muestra un retablo con banco elevado, cuerpo único en el que dos columnas corintias centran una hornacina para la Virgen de las Victorias, y dos entrecalles flanqueadas por medias pilastras. Remata el conjunto un frontón curvo en volutas, ocupando la ruptura un escudo ovalado para las armas de los Usunes y dos obeliscos de carácter funerario en los extremos. El programa elegido por el maestrescuela para los cuadros se compone de un ciclo mariano a ambos lados de la Virgen y sus devociones propias que están señaladas en los frentes de los netos, colocando en un lugar de privilegio a la derecha del Ecce Homo y de la Virgen a su patrono san Matías sobre los otros apóstoles san Pedro, san Bartolomé y san Pablo.

Muestra en primer término un pitipié o escala gráfica de 6 pies. La geometría en base al cuadrado preside la compartimentación no solo del retablo sino también de las puertas con cuarterones y el altar con el frontal bordado. Todas las molduras y acanaladuras han sido sombreadas con temperas marrón y azul. En el reverso vemos el dibujo suelto de una cartela cactiforme barroca, más acorde con la estética del momento.

[Pedro Luis Echeverría Goñi]

Traza del retablo de los Usún para la desaparecida ermita de Nuestra Señora de la Victoria de Castillonuevo

FECHA: 1686.

AUTOR: José de Gaztelu (doc. 1682-1686).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uvas inscrito en un doble círculo con el nombre BEIR y dos corazones. Tinta negra y témpera azul y marrón. La cartela está hecha con grafito. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 44,5 x 30 cm.

INSCRIPCIÓN: Programa iconográfico: *S. Pº // San Ma/thías // ecce homo // S. Bar/tolomé // S. Pablo // La adoración // La purificación // la encarnaon, el nacimien/to // frontal bordado // Dr Mathías de Ussún // Joseph de Gaztelu // Ante my Juan Simón Domeño // las puer/tas se an / de pintar / color de / nogal // Traza del Retablo de N(uest)ra Seño(ra) de la Victoria, propia de los Usunes en el / lugar de Castillonuevo.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 482.

Garrido Yerobi, I., «Los linajes sangüesinos: el archivo de la familia Ladrón de Cegama, señores de Cerréncano. Historia, patrimonio y genealogía», *Zangotzarra*, núm. 21, 2017, pp. 124 y 157.


La encarnacion
La adoracion
A nacimiento
La purificacion
S. Pablo
ecce homo
Frontal Bordado
1 2 3 4 5 6

Proyecto para el retablo mayor de Recoletas de Pamplona

Proyecto para el retablo mayor de Recoletas de Pamplona
FECHA: c. 1687.
AUTOR: Juan de Ursularre y Echeberría (†1687).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado entelado. Tinta y aguadas de colores. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 115,5 x 80,7 cm.
INSCRIPCIÓN: *Ju^{n} de Ursularre y Echeverria.*
LOCALIZACIÓN: Agustinas Recoletas de Pamplona.

La idea de sustituir el retablo tardorromanista de la iglesia conventual de las Agustinas Recoletas de Pamplona, que llevaron a cabo hacia 1631-1633 Domingo de Bidarte y su yerno Domingo de Lusa para albergar el lienzo de la Inmaculada de Vicente Carducho, por otra máquina más a la moda, se llevó a cabo en 1700, cuando se firmó la escritura de contrato con el tudelano Francisco Gurrea. Como era usual antes de firmar la escritura, el tudelano realizó una traza y, aunque en ningún momento se alude a un plan anterior de Juan de Ursularre, lo cierto es que Gurrea lo debió de conocer, a juzgar por algunas características generales del proyecto.

Juan de Urusularre era buen conocedor del ambiente madrileño. Trabajó en Guipúzcoa a partir de 1670, dibujó un proyecto o traza a gran escala para la realización del retablo mayor de las Agustinas Recoletas de Pamplona, que quedó sin realizar, de momento, quizás por la muerte del artífice en 1687. Ursularre debió de dibujar la traza durante el priorato de sor Teresa de los Ángeles (Azpíroz Zunzarren) que ocupó la prelacía entre 1665 y 1691 y falleció en 1692. Durante el periodo de su gobierno fueron numerosas las piezas de ajuar litúrgico, así como de pinturas e imágenes las que llegaron al convento, gracias en parte a su hermano, familiar del cardenal don Pascual de Aragón. Es muy posible que, coincidiendo con la estancia en Navarra de Ursularre y su contrato para hacer el retablo de Echarri Araquil en 1687, se le encargase este proyecto, debiéndose datar en torno a esa fecha.

El proyecto de Juan de Ursularre se compone de un sotabanco decorado con recuadros de follaje, alto banco con tres calles –la central adelantada respecto a las laterales– con enormes ménsulas en la central y netos con tarjetones y colgantes en las laterales. Un cuerpo articulado con columnas salomónicas decoradas con parras y uvas, con las cajas de las calles destinadas a lienzos, en tanto que los ángulos de los intercolumnios se destinaban a sendas esculturas. En el ático curvo aparecen machones con colgantes de frutos, el espacio central está reservado al Calvario y sobre los entablamentos campean sendos bultos. La decoración se hace omnipresente en todas estas estructuras y entre sus motivos destacan los enormes tarjetones de talla de profundo relieve, uno sobre la caja de la titular y otro en el remate del conjunto. Otras tarjetas de menor tamaño se distribuyen sobre compartimentos, en los netos y sobre las peanas. El sagrario es pieza muy cuidada, con dos cuerpos, el primero con salomónicas y el segundo, más estrecho, culmina en balaustrada y cúpula. La iconografía dispuesta combina escultura y lienzos. En los dos tableros del banco aparecen dibujadas las escenas de los Desposorios y la Anunciación, el cuerpo principal está presidido por un lienzo de la Inmaculada, las calles laterales presentan asimismo pinturas de san Agustín y san Jerónimo y en los intercolumnios, las esculturas de santo Domingo y san Gregorio. En el ático, a ambos lados del Calvario, sendas tallas de apóstoles completan el discurso de imágenes de la pieza.

Si comparamos el retablo de Francisco Gurrea, realizado entre 1700 y 1707 con el proyecto de retablo mayor de Juan de Ursularre y Echeverría, observamos que el esquema general con tres calles, utilización de salomónicas, remate curvo y adelantamiento de la calle central, coincide con el diseño de Ursularre. Sin embargo, también hay diferencias notables, en la obra del tudelano no encontramos espacio alguno para lienzos, han desaparecido los emparrados de las salomónicas, los ricos machones del ático, la iconografía se ha reducido y el tipo de follaje es muy distinto y un poco más progresivo, algo totalmente comprensible si tenemos en cuenta las tres décadas que distan entre ambos modelos. La talla decorativa que se preveía en la traza de Ursularre era muy similar a la que se ejecutó por aquellos años en el retablo mayor de Echarri-Aranaz (1687), a base de follaje muy estilizado, alargado y rizado, producto de una evolución de las enormes cartelas auriculares que el maestro hacía en las décadas anteriores.

Recordemos que Juan de Ursularre y Echeverría fue un maestro guipuzcoano que falleció en Navarra en 1687, cuando se había hecho cargo del retablo de Echarri Aranaz. Era originario de Gaínza y había trabajado en importantes proyectos en Madrid, como el baldaquino del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera, realizado en 1664 con trazas del hermano Bautista. Se le considera como el introductor del retablo de tipo madrileño en Guipúzcoa, a la luz de obras tan señeras como el retablo de Beasain (1670).

[Ricardo Fernández Gracia]

Cendoya Echániz, I., *El retablo barroco en el Goierri*, San Sebastián, Caja Guipúzcoa, 1992, pp. 227-251.
Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 430-431.



Proyecto para el retablo de San Francisco Javier y Santa Lucía para la parroquia de Santa María de Viana

En una de las capillas de la parroquia de Santa María de Viana, encontramos un retablo de doble titulación. Se trata del de santa Lucía y santa Águeda y san Francisco Javier. En 1688 se hizo cargo de él Juan Bautista de Suso, para realizarlo siguiendo su propia traza, que es una de las pocas conservadas junto al contrato notarial. En ella apreciamos a Suso como buen dibujante. En las capítulas se hace constar que se aprovecharían las imágenes de las mártires para colocarlas en el ático del retablo, la hornacina del cuerpo principal se reservaba al patrón del reino san Francisco Javier y en las puertas del banco se esculpiría el relieve de la historia de santa Lucía. El plazo de ejecución vuelve a ser largo, cuatro años, en tanto que el precio se fijó en 1.000 ducados.

El diseño y el retablo consta de banco, un solo cuerpo y ático. Su planta presenta cierto dinamismo por los distintos niveles en que se sitúan sus soportes, lo que otorga a la pieza diferentes planos de profundidad. En el banco se suceden niños atlantes entre hojarascas sosteniendo trozos de entablamento, unos netos con colgantes y unas ménsulas que cobijan relieves de niños tenantes. Sobre estos apoyos monta el cuerpo principal, en el que se distingue asimismo la triple organización, a ambos lados de la hornacina semicircular las columnas desaparecen y ocupan su lugar unos ángeles músicos, tras ellos una pareja de salomónicas y al fondo, en donde se ensancha el retablo, nuevamente desaparecen los soportes ocupando su lugar ángeles desnudos. El ático se forma por sendos machones y una caja rectangular rematada por frontón curvo partido y colgantes de frutas a los lados. En este retablo el maestro de Viana utilizó por primera vez la columna salomónica, pocos años después que Martín de Oronoz la introdujese en la población y no precisamente en el retablo mayor, sino en el de san José. El dorado de la pieza fue encomendado a Francisco de Gauna en 1692.

Las imágenes del retablo se reaprovecharon de otro anterior, no así la talla de san Francisco Javier, que se adapta a la iconografía muy difundida en aquellos momentos del santo navarro: vestido de jesuita y con el Crucifijo en la mano, que lo proclama como misionero por excelencia.

Como en otros retablos del autor cobran protagonismo las salomónicas, que aún no se habían generalizado en algunos territorios de Navarra. Recordemos que, al tasar el retablo de Iturmendi, obra del mismo Suso, en 1714 se advirtió que no había cumplido con su obligación de hacer «*columnas derechas, y se hallan ejecutadas salomónicas, que son de mayor grandeza y duplicado coste*». En algunos de sus contratos se denomina a aquellos soportes, en alusión a los cogollos de verdura que las decoraban como «*salmónicas acogolladas*». Por lo demás, tanto en este retablo como en otros de su mano encontramos abundancia de niños desnudos en movidas y variadas posturas que a veces sirven de atlantes, así como cabezas de querubines y los aletones con volutas con plásticos follajes.

La personalidad artística del autor de este dibujo y del retablo, Juan Bautista de Suso ha sido estudiada por Juan Cruz Labeaga. Estuvo al frente de un prolífico taller del que salieron numerosas obras para La Rioja, Guipúzcoa y Navarra de diferentes géneros escultóricos, imágenes de bulto redondo, retablos, cajoneras, sagrarios-expositores, tornavoces de púlpitos, aleros de grandes conjuntos de arquitectura, capelardentes y vítores. Gozó de una situación económica desahogada y fue muy estimado por sus coetáneos, llegándose a calificarle en 1730 como «*maestro de primera inteligencia en el arte de la arquitectura*». Entre sus obras más destacadas que contrató figuran los retablos de la parroquia de San Pedro de Viana (1687), los mayores de Lodosa (1699) Iturmendi (1710-1714), San Miguel de Oñate (1713-1715) y el de la Inmaculada de Mendigorría (1716).

Su taller tuvo su prolongación gracias al matrimonio de su hija Margarita con Juan Jerónimo Coll Jáuregui que, a su vez, se prolongó con su hijo Francisco Javier hasta las últimas décadas del siglo XVIII. El mencionado Juan Jerónimo era hijo de Pedro Onofre Coll, natural de Mallorca, activo en Aragón y con destacadas obras en Navarra, como el trono primitivo de la capilla de San Fermín en Pamplona o el retablo de la Virgen de Jerusalén de Artajona.

Se han conservado otros dibujos del maestro, como el púlpito para la misma parroquia de Santa María de Viana, si bien el más destacado es el del retablo mayor de san Miguel de Oñate, obra de gran envergadura que realizó entre 1713 y 1715.

[Ricardo Fernández Gracia]

Azanza López, J., «Traza del retablo de San Francisco Javier para la parroquia de Santa María de Viana», *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Caja Navarra, 2006, pp. 298-299.

Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 268.

Labeaga Mendiola, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1984, p. 307.

Labeaga Mendiola, J. C. «Juan Bautista de Suso, escultor barroco y sus colaboradores», *Ondare*, núm. 22, 2003, pp. 125-177.



Retablo de San Francisco Javier y Santa Lucía de Viana

FECHA: 1688.

AUTOR: Juan Bautista de Suso (1655-1735).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada de colores. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 74 x 20 cm.

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 186.

Traza para el retablo del Santo Cristo de la parroquia de San Pedro de Aibar

Traza para el retablo del Santo Cristo de Aibar
FECHA: 1713.
AUTOR: Pedro de Arriaga.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: tres círculos, coronados por tres cruces. Tinta negra y carboncillo. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 41 x 31 cm.
INSCRIPCIÓN: *inri // S. Juan.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 264.

El arraigo devocional del Santo Cristo del Amparo de Aibar trascendió, en siglos pasados, a esta última localidad. La imagen pertenece al estilo gótico y a la tipología de crucificado doloroso, de mediados del siglo XIV. Se le representa, no muerto, sino moribundo, y está clasificado dentro del grupo que se denomina como de crucifijos esbeltos en el área navarro-catalano-aragonesa, en dependencia del *Devot Christ* de Perpiñán. En centurias pasadas, la devoción al Santo Cristo del Amparo fue amplia entre los pueblos vecinos y más alejados: Sada, Leache, Gallipienzo, Ayesa, Lerga, Carcastillo, Navardún y Lobera. Desde 1843 se celebra la novena y romería, esta última desaparecida a mediados de los setenta del siglo pasado.

A comienzos del siglo XVIII, concretamente el 29 de octubre de 1713, el escultor de Uncastillo Pedro de Arriaga, quedó comprometido a hacer su retablo con columnas salomónicas con la cofradía de la Vera Cruz de Aibar. Su traza quedó junto a la escritura de contrato que el maestro suscribió con los regidores de Aibar, como patronos merelegos de la cofradía de la Santa Vera Cruz. Entre las condiciones figuraba la de finalizar el encargo con sus columnas y labores decorativa de talla para el día de la Santa Cruz de 1714 por 650 reales de plata, distribuidos en sendos plazos, el primero con 300 reales en el momento

El diseño está impregnado del decorativismo propio de las primeras décadas del siglo XVIII. Un único cuerpo con salomónicas con guirnalda en sus gargantas adelantadas y estípites retranqueados y un ático realmente original y único en tierras navarras. Respecto al cuerpo principal, la caja destinada al Cristo contemplaba un par de hornacinas para las figuras del Calvario, que estarían alojadas bajo los brazos de la cruz, que hoy han desaparecido. La combinación en el mismo compartimento de salomónicas y estípites tampoco fue nada usual, reservándose estos últimos para los áticos, aunque en ocasiones sí se hizo, como en el retablo de las Ánimas de Los Arcos (Juan Ángel Nagusia, 1710). En cuanto al remate, en el diseño es más espectacular que en la ejecución propiamente dicha, si bien es cierto que el retablo actualmente es más un marco para la imagen medieval, al haberse modificado sustancialmente y suprimido las hornacinas de san Juan y la Virgen y el remate voladizo y con forma de dosel. En el contrato, leemos sobre el ático volante: «*encima y en lo alto del dicho retablo haya de echar o poner una concha con las labores que demuestra su traza, que quede incluida hacia afuera de dicho retablo, de forma que sirva de dosel hacia afuera de dicho retablo, de forma que sirva de dosel al dicho Santo Cristo y le libre del polvo y algunas aguas que pueden entrar por la claraboya que hay encima de la capilla*».

El dibujo o proyecto sirve en este caso para constatar las reformas realizadas en la pieza, que le han hecho perder su propio sentido, simplificando la gran caja central, el ático y añadiéndose una escalinata para proceder a su veneración.

En Aibar hay diferentes versiones legendarias respecto a su origen y llegada a la localidad del Santo Cristo. En una de ellas se relatan misteriosas manos labrando la talla o a los aibareses participantes en las cruzadas, como portadores de la escultura. Otro relato habla de un pordiosero que, en tres días, desapareció misteriosamente, quedando la imagen en donde se había hospedado.

Otras relaciones legendarias acerca de imágenes de crucificados navarros se han perdido, por haberse transmitido sólo oralmente. Algunas advocaciones deben estar ligadas a leyendas y milagros, sin que podamos precisar mucho más. En el caso del titular de la ermita de la Santa Cruz de Tudela, la tradición situaba su origen en las aguas del Ebro y se filiaba con una cofradía, de tipo militar, autorizada por don Rodrigo Ximénez de Rada. En Puente la Reina, es bien conocido el relato del peregrino alemán que habría dejado la imagen a su regreso de Compostela. En Allo, existen dos versiones legendarias: la aparición a un criminal en un pajar, diciéndole: «*No temas*», o en unos matorrales, junto al pajar. Tras llevarlo a la parroquia, volvió a aparecer en el mismo lugar, en el que se edificó la ermita. La leyenda del Cristo de Belén de Estella, trasladado del Santo Sepulcro a San Pedro, nos habla de cómo fue arrojado al agua por un judío, pero el Crucifijo subió contra corriente hasta la iglesia del Santo Sepulcro. En cuanto a los que operaron milagros y prodigios mencionaremos los de Javier, Olite, Cataláin, Otadía, de los Milagros de la Merced de Pamplona y Piedramillera.

[Ricardo Fernández Gracia]

Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 81-84.
Fernández Ladreda, C.; Roldán, F. J., *Santo Cristo del Amparo de Aibar*, s/l.
García Gainza, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra. IV*. Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, p. 20.
Ruiz de Oyaga, J., *Tierras de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 263-268.


S. Juan

Diseño para los púlpitos de la parroquia de Santa María de Viana

Diseño para los púlpitos de la parroquia de Viana
FECHA: 1724.
AUTOR: Juan Bautista de Suso (1655-1735).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada gris. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 31 x 20 cm. Escala gráfica de 4 pies.
INSCRIPCIÓN: *esta de bronze // an de ser redondos // los balastres / de seis libras // esta bola de bronce // Juan Bapta de Suso / Dn Tomas Martinez // Franco Guerrero esno //esto a de ser piedra.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 185.

Los viejos púlpitos del siglo XVI de la parroquia de Santa María de Viana se sustituyeron en 1724, no sin alguna discusión sobre el lugar en el que se habían de colocar, por la poca consistencia que tenía el pilar del lado de la epístola. Para dirimir aquellos inconvenientes se delegó en los maestros José González de Saseta y José López Frías, decidiendo que se debían colocar en el mismo lugar en que estaban los antiguos y no en los pilares próximos al presbiterio y allí se ubicaron, pero no definitivamente, ya que se trasladaron a su actual ubicación, adosados a los pilares inmediatos al primer tramo, en 1798.

El autor del diseño Juan Bautista de Suso fue un escultor de Viana (1655-1735), que tuvo un prolífico taller del que salieron numerosas obras de diferentes tipologías para La Rioja, Guipúzcoa y Navarra, estudiadas por Juan Cruz Labeaga.

Dibujo y púlpitos coinciden en todo. Incluso en el proyecto, en un segundo folio aparecen distintos cortes y modelos de las águilas explayadas para los atriles. La ejecución material de los tornavoces corrió a cargo de Antonio de Herrera, que trabajó a medias con Suso en el encajonado, puertas y ventanas de la sacristía de Santa María de Viana (1710) y trabajó en la sillería de Laguardia (1719). Herrera conformó un equipo con los ensambladores y escultores locales para llevar a cabo los tornavoces, entre los que trabajaron figuran José López Frías, Juan Jerónimo Coll y Felipe Martínez de Marañón. La parte de forja fue obra del herrero de la localidad Juan Crespo y consiste en unos balconcillos circulares de hierro, montados sobre basamento de piedra y una escalera con su barandado, que abrazan el pilar. Las filigranas de hierro de las balaustradas y los atriles en forma de águilas se añadieron por el mencionado Crespo entre 1727 y 1728. Los adornos de los balaustres están dorados en oro, rojo y azul. Las bolas de metal dorado se adquirieron en Logroño al maestro latonero Domingo de Ilarraza.

Los tornavoces son unas piezas espectaculares y llaman la atención por su diseño y calidad. Se componen de una base mixtilínea octogonal, sobre las que montan unos cuerpos decrecientes, en los que asientan ángeles entre motivos vegetales ricamente dorados en 1726 por José Bravo. Rematan con unas figuras de jóvenes trompeteros.

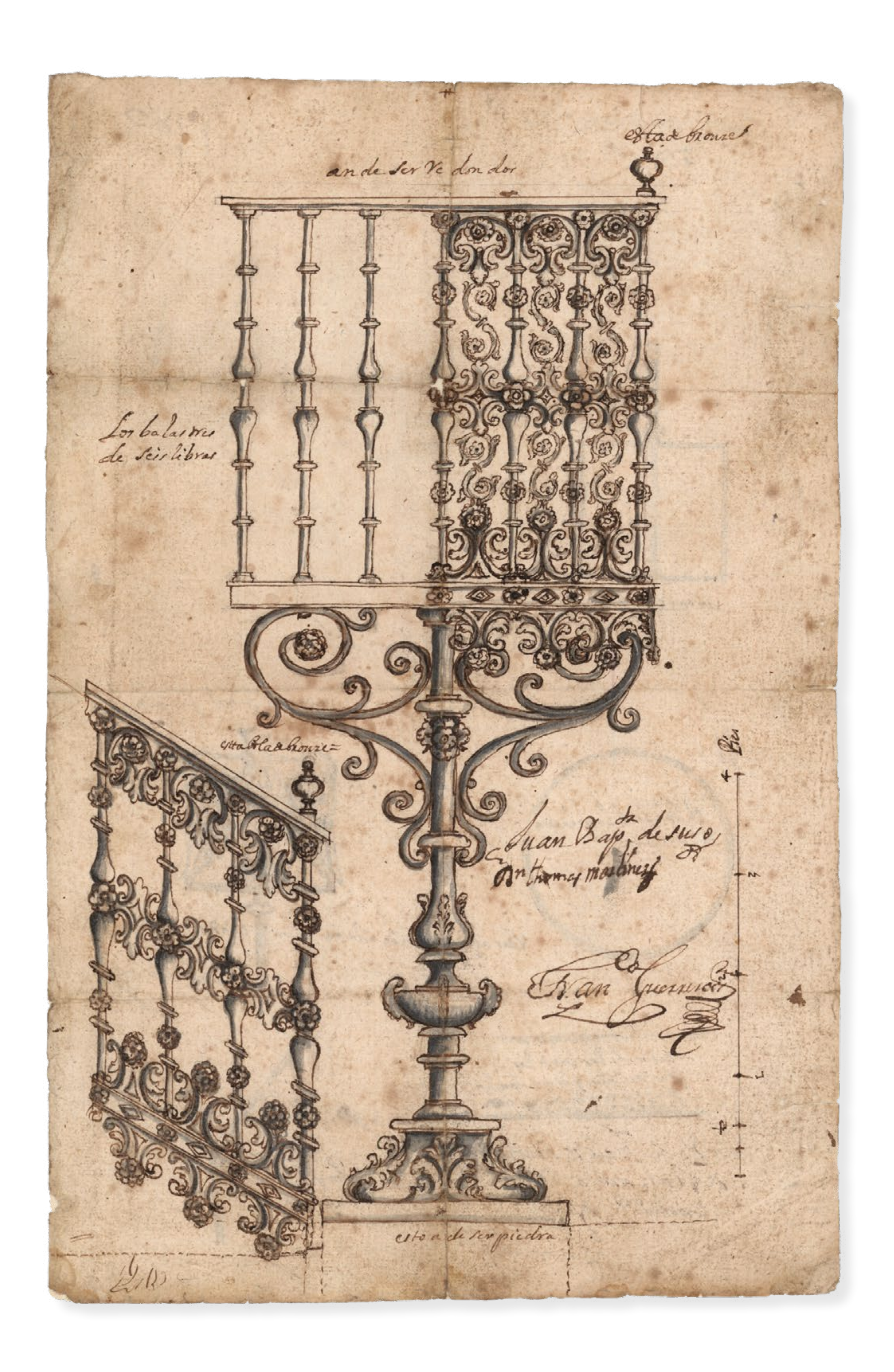
El púlpito es la plataforma elevada desde la que se predicaba en las iglesias. Disponen de antepecho o pretil y tornavoz o sombrero superior. Se utilizaron en las primitivas basílicas llamándose ambones. El tornavoz o guardavoz se generalizó desde el siglo XVI y servía para recoger, dirigir y amplificar la voz del predicador. A partir del siglo XVII, contó con un amplio desarrollo, destacando sus ricas cátedras, escalinatas, barandillas y suntuosos tornavoces que airosamente se elevan hacia las bóvedas y rematan, frecuentemente, con la figura alegórica de la Fe con la cruz y la Eucaristía en sus manos y los ojos vendados.

Los recursos retóricos y teatrales en los sermones estuvieron en sintonía con las imágenes. Los sermones eran actos muy frecuentados y los predicadores cuidaron mucho de cuanto decían en el púlpito, preparando panegíricos *ad hoc*, según el auditorio, con el correspondiente *ornatus*, repleto de la retórica imperante y siempre con el triple contenido de enseñar, deleitar y mover conductas. Al predicador se le exigía oración y estudio, así como excitar al fervor, haciendo gala de ciencia, elocuencia e ingenio. Junto a todo ello, debía dominar el lenguaje gestual, fundamentalmente de las manos, con el estudio de las codificaciones. San Francisco de Sales recordaba, a propósito de los sermones, que «*La prueba de un predicador es cuando su congregación no sale diciendo qué sermón más bonito, sino: haré algo*». En sintonía con ese pensamiento, Juan de Palafox, en pleno siglo XVII, proponía como características de los sermones la brevedad, la fortaleza y la eficacia, «*tres solas palabras solas que pesan mas que infinitas librerías*». Abogaba por la claridad, la certeza y la verdad, más que por la retórica de los grandes oradores. En no pocas ocasiones arremetió contra algunos de los denominados «picos oro» de su tiempo, que entretenían en los púlpitos, pero ni enseñaban, ni movían conductas. Huarte de San Juan, en su *Examen de los ingenios* (1575), exigía al predicador ocho componentes, entre los que figuran la elocuencia, la invención, la disposición del discurso, la pronunciación con voz sonora y apacible, las comparaciones y la soltura al expresarse.

Entre los grandes púlpitos navarros de la primera mitad del siglo XVIII mencionaremos los de Mendigorría (Juan Ángel Nagusia, 1715) Santiago de Puente la Reina (José de Lesaca, 1725), Ujué (Vicente López Frías, c. 1730), Fitero (José Serrano, 1734) y Lodosa (Tomás Martínez, 1734).

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales. Libro VI de Cuentas de Fábrica de la parroquia de Santa María de Viana, fols. 87, 113v., 120v. y 135.
Labeaga Mendiola, J. C., *Viana Monumental y Artística*, Pamplona, Comunidad Foral de Navarra, 1984, pp. 318-319.
Labeaga Mendiola, J. C., «Juan Bautista de Suso, escultor barroco y sus colaboradores», *Ondare*, núm. 22, 2003, pp. 125-177.
Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (60). Púlpitos, al servicio de la oratoria y la retórica», *Diario de Navarra*, 21 de enero de 2022, pp. 40-41.


esta de bronze
Los balaustres
de seis libras
esto a de ser piedra

Dibujo del escudo de armas y florón para las salas del Consejo Real y Corte Mayor del reino de Navarra

Las actuaciones emprendidas por la Diputación del Reino para reparar el edificio de los tribunales reales, dañado por la explosión del molino de la pólvora en 1733, también incluyeron otras de carácter ornamental. De este modo, los diputados, en sesión de 16 de marzo de 1735, acordaron colocar en las salas de audiencia del Consejo y Corte dos escudos *de las armas reales o del reino* y en las otras dos primeras salas de los dos tribunales dos florones tallados y dorados por ser, según el barón de Beorlegui, «*correspondiente este adorno y el que estén patentes las armas de su majestad y de el reino en un tribunal en que se administra justicia en su real nombre*».

Debió de ser el mismo barón de Beorlegui el comisionado por la Diputación para llevar a cabo las gestiones del encargo, comenzando por la elaboración de estos diseños. Desconocemos quién fue su autor, aunque su calidad y minuciosidad parecen obra de un platero. A la izquierda se dibujan las armas reales inscritas en una cartela de rica decoración vegetal. Sobre la corona real destacan dos trompetas envueltas en ramas de olivo que pregonan las glorias de la monarquía. Las armas representadas corresponden al blasón de Felipe V, que el autor copió de manera literal de algún impreso. De este modo, de izquierda a derecha y de arriba abajo se representan las armas de Castilla, León, Granada, Aragón, Sicilia, Austria, Borgoña moderno y antiguo, Flandes, Tirol y Brabante. En el escusón central se sitúan las armas borbónicas con bordura de gules en referencia a los Anjou. Al exterior el escudo se adorna con los collares de la orden francesa del Espíritu Santo y la orden del Toisón de Oro. El timbre consiste en una corona real abierta formada por ocho florones. Por su parte, el dibujo de la derecha corresponde al florón. De forma ovalada, el diseño se organiza en torno a un gran botón central de follaje, rodeado de roleos vegetales que parten de sendos mascarones situados en los lados largos. Llama la atención el parecido del diseño con el de algunos azafates pamploneses de la época, como el que trazó el platero Manuel de Beramendi en su examen en 1737.

La ejecución material de los escudos y florones corrió a cargo del tándem formado por el entallador valenciano José Coral y el dorador José de Erdocia, quienes trabajaron juntos en otras obras, como en el retablo y sagrario de Uharte Arakil. A estos libró la Diputación por sus trabajos 1.000 y 1.200 reales respectivamente. El hecho de que estas

Archivo Real y General de Navarra. Reino. Actas Diputación, libro 11 (1730-1738), fol. 208r-208v y 224v.

García Gainza, M.ª C. *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, V*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, p. 769.

Menéndez Pidal y Navascués, F., «Escudo de armas de la Monarquía Hispánica», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo xviii*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 240-241.

Ostolaza Elizondo, M.I., «Escudos y banderas», *La imagen visual de Navarra y sus gentes: de la Edad Media a los albores del siglo xx*, coord. por P. Andueza Unanua y C. JUSUÉ SIMONENA, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, pp. 233-239.



Escudo de armas y florón para las salas del Consejo Real y Corte Mayor del reino de Navarra

FECHA: 1735.

AUTOR: Anónimo.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: IV. Tinta marrón, aguada y restos de grafito. Regla, comás y mano alzada.

DIMENSIONES: 30 x 42 cm.

INSCRIPCIÓN: *Este escudo ha de tener 8 pies de alto, y 6, y medio de ancho // Este floron 9 pies de largo, y 6 pies de ancho.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Heráldica, núm. 1.

piezas se hayan conservado en dependencias del ayuntamiento de Pamplona nos permite conocer hasta qué punto se siguió el diseño inicial.

Centrándonos en los escudos, se puede comprobar cómo el diseño original fue alterado notablemente, tanto desde el punto de vista formal como heráldico. De esta forma, el escudo, prescindiendo de la cartela y de las trompetas, fue colocado en medio de lo que en principio era el florón, cuyos mascarones fueron reemplazados por veneras. En cuanto a la heráldica, se optó por una representación mucho más arcaizante del blasón real. A la vez que desaparecía el collar del Espíritu Santo junto con algunas armerías (Austria y Anjou), aparecieron otras nuevas (Jerusalén, Portugal y Navarra). Lo más destacado es la inclusión de las armas de Navarra en el escusón central, decisión que debió de corresponder a la Diputación, que no podía consentir la ausencia de las armas de Navarra que, según la ley 22 de las Cortes de 1586, debían colocarse después de las armas de Castilla en mejor lugar. En este caso, se fue más allá, dotando al escudo de Navarra de un protagonismo inusitado, lo cual debe entenderse en un contexto de defensa de la identidad del reino frente al centralismo borbónico cada vez más acusado. Es probable que estos escudos fuesen colocados en los doseles bajo los cuales lo jueces tomaban asiento y sustituyesen a los escudos reales que bordados o pintados presidían las salas de los distintos tribunales navarros desde al menos el siglo XVI.

Su utilidad era la de recordar a todos la fuente de la que manaba la justicia que allí se impartía en nombre del rey. Los escudos se sumaban, así, a otros recursos retóricos, como los tratamientos de «Sacra Majestad» y «Vuestra Majestad» que, empleados en las peticiones dirigidas al Consejo, creaban la ficción de que era el mismo rey quien impartía justicia y gobernaba el reino como si estuviese físicamente presente.

[Alejandro Aranda Ruiz]

Traza para el retablo del Hospital de Pamplona

Traza para el retablo del Hospital de Pamplona
FECHA: 1736.
AUTOR: Pedro Soravilla (c. 1682-1752) y José Coral (c. 1695-1759).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y carboncillo. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 66,5 x 44 cm. Escala gráfica de 4 pies de Navarra.
INSCRIPCIÓN: *Sagrario // Armas de la Ciudad // Agustín Francisco Ruiz // Joseph Begue // Pedro de Sorabilla // Joseph Coral // Martin de Somacoiz // Pies de Navarra.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 201.

Entre los retablos desaparecidos de los templos pamploneses figura el que nos recrea este inédito. Su ubicación, presidiendo el Hospital de Nuestra Señora de Misericordia de la capital navarra –actualmente Museo de Navarra– fue efímera, de apenas un siglo, ya que fue sustituido por el retablo mayor de la iglesia del Carmen, obra de Juan José Echarri (1763).

La historia de la pieza data de 1736, año en que el propio ayuntamiento, como patrono del edificio, decidió poner al día su cabecera. En sesión municipal de 11 de abril, cuando ya se estaba llevando a cabo se acordó valerse «*para ello del trono exterior de la capilla del Glorioso San Fermín, que se hallaba sin uso, retirado de la dicha capilla, a fin de facilitar obra tan importante y necesaria*». Más datos nos proporcionan las testificaciones posteriores de 1759 y 1760, en el contexto del pleito del patronato de la capilla. En ellas se leen expresiones referidas a la ciudad que «*cambió el trono del santo y empleó su cascarón y columnas en el retablo mayor de su Hospital*» o «*quitó el cascarón del trono y lo utilizó con sus columnas para el retablo mayor de su Hospital*». He aquí un problema para el que no tenemos solución, pues no sabemos exactamente a qué se puede referir el documento con la expresión «*trono exterior*», a no ser que el baldaquino realizado entre 1714 y 1717, por Pedro Onofre Coll tuviese mayores dimensiones que las que nos muestran tanto pinturas como grabados. Nos inclinamos a pensar que se le despojó del gran remate y de sus soportes, quizás también los del cuerpo principal.

Para sufragar los gastos de la pieza, la ciudad se dirigió a los gremios. Los cereros contestaron el 7 de febrero ofreciendo la cantidad de 2.000 reales, mientras que los comerciantes aportaron 1.412 reales el 7 de marzo. Esas cantidades, junto a los 200 pesos de la herencia de don Francisco Mauleón de Tejada, canónigo de Calahorra, servirían para acometer el proyecto.

El diseño está firmado por tres maestros muy activos en la Pamplona del momento. Del primero, el valenciano José Coral, ya nos hemos ocupado al tratar de uno de los dibujos recogidos en este volumen, como el del retablo de san Pedro mártir de los Dominicos de Pamplona. De Pedro Soravilla, sabemos que falleció en Pamplona, en 1752 a la edad de setenta años. Se había examinado en 1714 y por aquel tiempo hizo el retablo de la Santísima Trinidad para su capilla en la catedral de Pamplona, patronato del duque de Alba, que hoy preside la parroquia de Errazquin. Aunque en la traza figuran ambos maestros, sabemos que poco antes habían tenido un enfrentamiento que llegó a los tribunales. José Coral, establecido en Aoiz en 1721 denunció a Pedro Soravilla, sobre cumplimiento de contrato sobre la realización de siete imágenes para el retablo de Ilzarbe. El tercer artífice que firma es el guipuzcoano Martín de Somacoiz, examinado en Pamplona en 1720 y muy activo en labores sobre todo de carpintería y ensamblaje, no especializado en retablos, en el segundo cuarto del siglo XVIII, por lo que hemos de descartar su responsabilidad en la traza que nos ocupa.

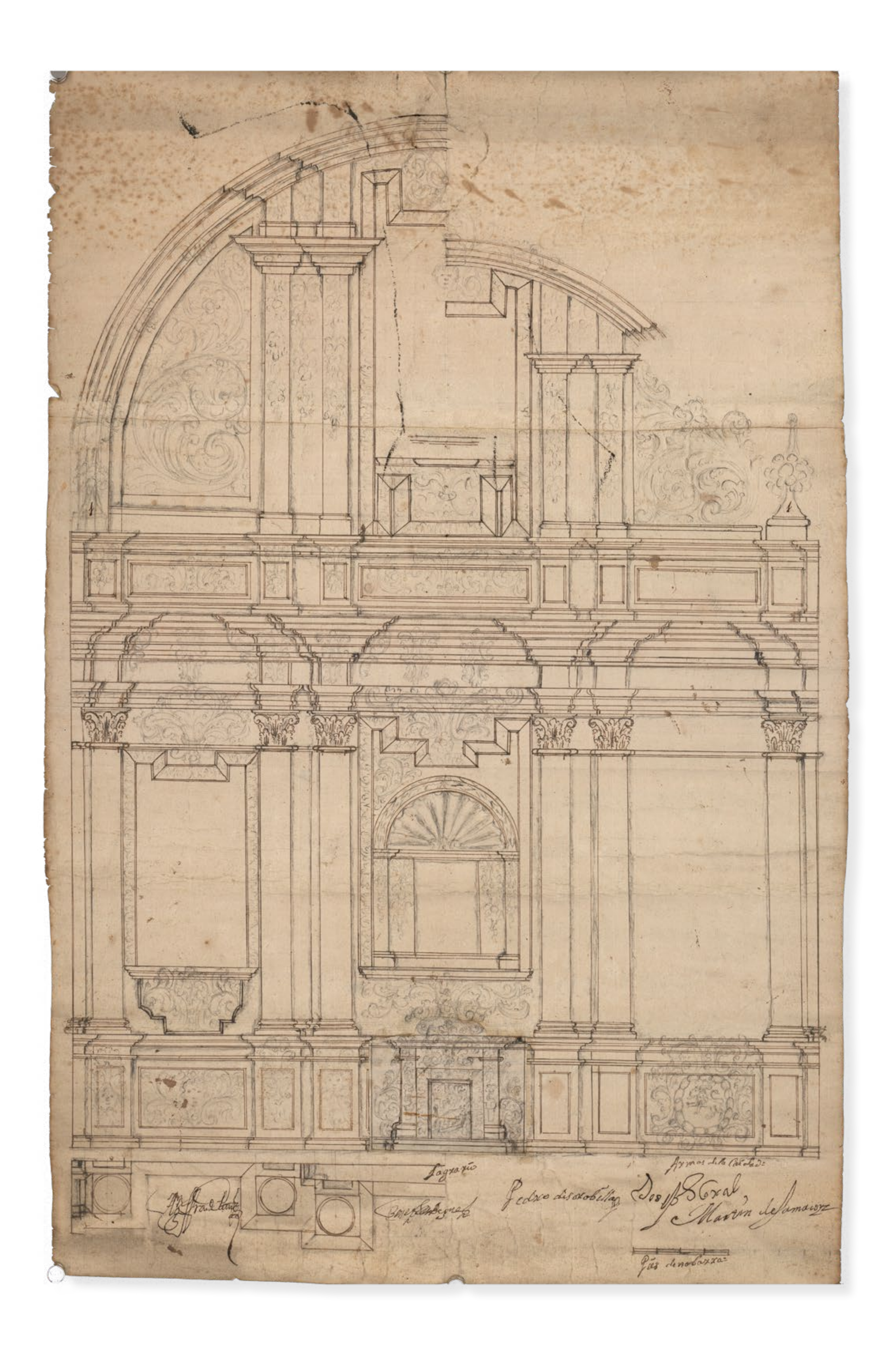
El dibujo para el retablo del hospital pamplonés no es de gran calidad. Presenta banco con tableros decorados con las armas de Pamplona y sagrario central, cuerpo único con tres calles retranqueadas, articuladas por columnas de fuste indeterminado o más bien sin dibujar y capitel corintio. En la calle central se dispone una hornacina bajo gran placa recortada para ubicar a la titular del establecimiento, la Virgen de la Misericordia, imagen dorada por José García, que contó con ricas coronas realizadas por Juan Antonio Hernández (1736) y singulares joyas, que se enviaron a componer a Barcelona al platero Francisco Juber. Para las calles laterales se dispone una solución con peana para un bulto y tarjetón superior o con tablero liso, por si se optaba por colocar un lienzo. Para el ático se proporcionan sendas soluciones, una con un gran cerramiento en medio punto y otra de menores dimensiones, con aletones laterales y florones a plomo con las columnas extremas. En ambos casos se dispone una placa recortada con follaje vegetal. Todo el abundantísimo ornato se encuentra esbozado en carboncillo.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1722-1736, fol. 241; Cuentas del Hospital 1725, 1728 y 1736 y Asuntos Eclesiásticos. Patronato, leg. 8, n. 1, 13, año 1759 y leg. 10, n. 1, año 1760.

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp.

Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020, pp. 63-66.


Sagrario

Traza de hornacina para la reforma del retablo mayor de Santiago de Puente la Reina

Hornacina para la reforma del retablo mayor de Santiago de Puente la Reina
FECHA: 1742.
AUTOR: Juan Ángel Nagusia (1683-1742).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: ramo de uvas, IB. Tinta y aguada marrones, mano alzada.
DIMENSIONES: 43x 27 cm. Escala gráfica de 4 pies.
INSCRIPCIÓN: *Jº Jph Anton / y Montoya // Pies destos diseños.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 718.

Conocemos el caso de algunos retablos, de ordinario del siglo XVII que, llegado el triunfo del decorativismo, se completaron con ornatos de vistosa talla, así ocurrió en el del Carmen de Tudela, obra de Francisco Gurrea (1653), que fue redecorado por Juan de Peralta en 1714. Sin embargo, el caso más paradigmático fue el mayor de la parroquia de Santiago de Puente la Reina, obra monumental llevada a cabo por José de Huici e Ituren, tras su periplo por tierras asturianas. Para 1663 ya lo tenía a su cargo en compañía de Gabriel de Berástegui y se finalizó para 1675. El patronato de la parroquia optó por una primera barroquización del severo conjunto en 1742, encargando a Juan Ángel Nagusia y el escultor Francisco Sáinz de Baraona. Poco más tarde, lo añadido aún les pareció escaso, ya que en 1758 se encargó el nuevo sagrario-expositor al maestro de Cárcar, Tomás Martínez Puelles, que ya había agregado algunas piezas que se echaban en falta en el retablo en 1755, que debieron ser los aletones laterales. La última intervención fue de distinto signo, ya que consistió en la sustitución del primer titular, que era un Santiago a caballo, por otra escultura del santo como peregrino, realizada en Madrid hacia 1767 para el que se dispuso un templete de gusto académico. En definitiva, toda una muestra de la evolución del Barroco y del retablo en un gran templo, que siempre tuvo posibilidades y promotores que gustaron de estar a la moda.

El dibujo que presentamos fue realizado por uno de los responsables de la transformación del mueble en 1742, Juan Ángel Nagusia. Cuando este último finalizó el retablo de san Francisco Javier de Los Arcos (1741) debió de caer enfermo y dictó su testamento. Sin embargo, a comienzos del año siguiente de 1742 se debió de recuperar por algún tiempo ya que se hizo cargo personalmente y junto al escultor Sainz de Baraona de la intervención en Puente la Reina. Ambos redactaron un informe sobre un proyecto encargado por el patronato de las iglesias parroquiales de Puente la Reina, en este caso el enriquecimiento de los retablos mayores de la localidad. La parte que debía realizar Nagusia, que aparece como maestro de arquitectura y talla, según la memoria-informe a que hemos aludido, consistía en hacer unos «*frisos de talla de buen relieve y dibujo airoso*» en los netos del pedestal, dos nichos en las calles laterales con sendas tarjetas, frisos decorados en el pedestal del segundo cuerpo, así como numerosos adornos con tarjetas, repisas y placas recortadas. El fiador de Nagusia fue su yerno, José Lacalle, que llevó a cabo las citadas labores, dado el fallecimiento de su suegro en el mes de julio del mismo año 1742. Las partidas anotadas en el libro de cuentas de la parroquia así lo confirman. Junto al contrato que se firmó en Puente la Reina el día 8 de enero, se quedó el modelo de unas tarjetas dibujadas por Nagusia con gran primor y detalle.

El dibujo muestra uno de los paramentos rectangulares de las calles laterales del retablo de Santiago con todo el ornato a añadir, consistente en una hornacina simulada avenerada con pedestal y remate, en donde dominan las placas mixtilíneas, los pinjantes y la talla rizada.

El autor del dibujo, Juan Ángel Nagusia (1683-1742) fue el mejor y más prolífico artista del foco estellés de la primera mitad del siglo XVIII, Juan Angel Nagusia. La parroquia de Los Arcos que fue una de las que más y mejor cuidó de su exorno, pleiteando por contratar a quien mejor le pareciese, se convirtió en su mejor cliente, ya que le encargó los retablos de san Gregorio (1710), colaterales de la Inmaculada y san Juan Bautista (1718), gran sagrario-expositor (1736) y de san Francisco Javier (1741) en una cronología que abarca gran parte de su vida artística y de los postulados estéticos y técnicos de su buen hacer. Trabajó, entre otras localidades, para Estella, Mues, el santuario de Mendigaña, Luquin, Ciordia, Falces, Arróniz, Oteiza de la Solana y Barbarin.

En su vida profesional se relacionó con numerosos artistas tanto estelleses y pamploneses, como riojanos y castellanos. Un testimonio muy especial nos lo proporciona don Martín Hermoso de Mendoza, que afirma en 1732: «*por el deseo que tengo de que las obras de las iglesias sean perfectas, lustrosas y agradables, me parece que ese alcalde, cabildo y patronato pueden si gustan encargar a Juan Ángel de Nagusia, vecino de Estella, plantifique y demuestre conforme su compás (que hoy es de los mejores del Reino) un monumento de poco gasto pero gustoso y proporcionado a la hermosura de la fábrica*».

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Parroquial de Santiago de Puente la Reina. Libro de Cuentas 1722-1755, fols. 236, 242 y 263.
Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 201-203.


1 2 3 4
Pies destos diseños

Proyecto para el retablo mayor de la Inmaculada de Uli Bajo

Retablo de Uli Bajo
FECHA: 1748.
AUTOR: Juan Tornes Lalana (1690-1769).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado y agarbanzado. Tinta y aguada parda. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 38,5 x 18, 3 cm.
INSCRIPCIÓN: *Dn. Joseph de San Miguel / Abad / de Uli.*
LOCALIZACIÓN: Biblioteca Nacional Dib/14/45/71.

Entre los maestros aragoneses con rica producción en Navarra, hemos de mencionar al autor de este dibujo, Juan Tornes, nacido en Huesca en 1690 en una familia de artistas y fallecido en 1769. Su trayectoria profesional estuvo marcada por una enfermedad al poco de contraer matrimonio, que fue superada, llegando a ocuparse de numerosos proyectos, algunos de la importancia del retablo de la Inmaculada de la catedral de Calahorra, patrocinado por el arcediano y coleccionista Juan Miguel Mortela. En tierras aragonesas trabajó para numerosas localidades como Latre, Jaca, Binué, Yebra, Larués, Ulle y Borrés. Dada la amplia cronología de su producción, sus retablos evolucionaron en el tipo de soportes –salomónicas, estípites y columnas abalaustradas– y en el criterio decorativo, destacando sus doseles y pabellones. En lo que a bulto redondo se refiere, utilizó rasgos típicamente barrocos en ropajes y actitudes.

A las obras realizadas en Navarra que estudiamos hace años –colaterales de Falces (1741), retablo de Aoiz (1745), mayor de Uli-Bajo (1748), mayor de San Juan de Cembocain (1749) y evaluación de la caja del órgano de San Cernin (1753)– hemos de añadir una escultura de san Francisco de Asís que talló en 1747 para los Capuchinos Extramuros de Pamplona, haciéndose constar que sólo cobró por su labor 200 reales «*por su devoción al santo*».

El pequeño retablo de la parroquia de Uli Bajo, que se trasladó hace unos años a la capilla de una residencia de ancianos de Pamplona, es la obra que debió de contratar Juan Tornes nada más finalizar sus trabajos en Aoiz, en septiembre de 1748, ya que el libramiento a su favor se fecha en el mes de septiembre del año siguiente. El coste del retablo ascendió a 3.025 reales y su realización material se debió de llevar a cabo con toda probabilidad en Aoiz, localidad en la que residía el escultor por aquellas fechas, ya que en las cuentas de Uli Bajo hay una partida referida a los gastos ocasionados por el traslado y conducción de la pieza. El dorado lo llevó a cabo Matías Moler en torno a 1767.

Dibujo y la pieza coinciden en todo en su disposición. Estructuralmente, consta de un sotabanco con dos ménsulas extremas que sirven de credencias, sobre el que monta la máquina compuesta por banco, único cuerpo dividido en tres calles por elegantes balaustres y ático de cascarón, que cerraba la cabecera de la iglesia. El banco tiene cuatro ménsulas con grandes golpes de follaje, entre las que se disponen el sagrario en el centro y placas geométricas mixtilíneas bajo las calles laterales en sus correspondientes tableros. La calle central aparece potenciada por un templete sobre sendos estípites muy decorados, en tanto que las laterales presentan dos nichos simulados y sendos relieves ovalados con san Pedro y san Pablo sobre aquéllos. El cascarón lo forman tres paños: el central, con pinturas y coronado por una gran ráfaga con el Espíritu Santo, y los laterales con trompas aveneradas, que hacen muy original el paso de la estructura plana del cuerpo y la curva del ático.

Las imágenes de este retablo son de buena calidad. En los nichos laterales se venera a san José y san Miguel, aquél con el Niño Jesús en los brazos en actitud caminante y éste con vestiduras muy voladas y ademán muy barroco, abatiendo al diablo. La titular es una Inmaculada con los brazos cruzados sobre el pecho, rostro muy fino y ropas agitadísimas en grandes y dinámicos pliegues. En el ático destaca la figura de un arcángel, que viste como el san Miguel y se sitúa entre dos angelotes de factura más tosca, los cuales portan coronas de flores.

El dibujo anota el nombre del abad de la iglesia de Uli, don José de San Miguel, natural de Urroz Villa, que falleció en torno a 1757. En 1724 optó a la citada abadía pero no la pudo conseguir hasta 1735, cuando su poseedor Juan de Larrea profesó en la Compañía de Jesús.

[Ricardo Fernández Gracia]

Costa Florencia, J., *Escultura del siglo xviii en el Alto Aragón. Biografías artísticas*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2023, pp. 209-222.

Crónica del convento de capuchinos Extramuros de Pamplona (1679-1833), ed. de V. Pérez de Villarreal y T. de Azcona. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, p. 120.

Fernández Gracia, R., «Algunas obras de Juan Tornes, escultor de Jaca en Navarra». En *Homenaje a Federico Balaguer*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 371-389 y *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 443-447.

Prados, J. M., «Proyecto para la parroquia de Uli Bajo», *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo xviii*, Madrid, Biblioteca Nacional – Fundación Banco Santander – Fundación Arquitectura. COAM, 2009, p. 155, núm. 149.


Dn. Joseph de San
Miguel, Abad
de Olo.=
Biblioteca Nacional

Proyecto para el retablo de San Pedro mártir de los Dominicos de Pamplona

Proyecto para el retablo de San Pedro mártir de los Dominicos de Pamplona
FECHA: 1749.
AUTOR: José Coral (c. 1695-1759).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana escudo, NABARRE. Tinta marrón y aguadas rosáceas y amarillas. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 75,1 x 31 cm. Escala de 3 pies de Navarra.
INSCRIPCIÓN: *San Pedro Martir, Santa Catalina / de Sena / al evangelio S^n / Bicente Ferrer, Ygn° de Zubialde.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 712.

El 13 de febrero de 1750 Pedro Soravilla, arquitecto de Pamplona, reconocía el retablo de san Pedro mártir de los dominicos de Pamplona, que se había colocado en su capilla, patronato de los duques de Granada de Ega y que había realizado José Coral. El condicionado y el encargo se hicieron en enero de 1749. En principio, se pensó en aprovechar las tablas pintadas del retablo viejo, pero, por el mal estado que presentaban, se decidió hacerlas de nuevo y el proyecto tuvo que variar, según un nuevo diseño que se ha conservado junto a la escritura de tasación. Según la estima de Soravilla, el retablo tenía muchas mejoras sobre el plan primitivo, que fueron estimadas en 537 reales.

Este retablo se ha conservado en su capilla de la iglesia de los dominicos de la capital navarra y se adapta al dibujo que presentamos. Se trata de un proyecto en el que aparecen las asimetrías de la decoración rococó, pero que está realizado con viejos criterios de retablo ornamental, en donde la talla minuciosa y cuidada es la gran protagonista. Su estructura se adapta a la cabecera plana de la capilla y sobre el sotabanco con frontal con los escudos del conde de Javier, montan las estructuras del retablo, que se componen de banco, cuerpo dividido en tres calles y ático. El banco consta de dos netos exteriores y sendas ménsulas avolutadas con tableros, el central de talla y los laterales con ricas policromías. La articulación de las calles se realiza mediante columnas de capitel corintio, con el tercio inferior del fuste decorado con cintas, espejos asimétricos y talla vegetal y el resto estriado. Los remates de las calles laterales y de la hornacina central presentan tarjetas que incorporan rocallas y veneras en un movidísimo diseño. El ático con medio punto central, rematado por las armas del conde de Javier tiene asimismo dos aletones de perfil mixtilíneo. La iconografía del conjunto presenta una talla del titular de mediana calidad y los lienzos de san Vicente Ferrer y santa Catalina en las calles del cuerpo principal, más otra pintura de san Francisco Javier peregrino en el ático. Los valores de la rica talla se ven reforzados por las policromías aplicadas a los oros y los rojos y azules del conjunto, obra probable de Pedro Antonio de Rada.

El autor del dibujo, José Coral nació en Valencia hacia 1695, se examinó en Pamplona en 1717 de ensamblador y carpintero. Estuvo casado con Juana Muguerza, de cuyo matrimonio nació una hija que casaría con el arquitecto Miguel de Gaínza, colaborador de Coral en algunas obras. Recibió aprendices entre 1735 y 1741. Trabajó en compañía de Francisco Román y José Ferrer, aunque las relaciones con éste último se debieron de truncar cuando Coral declaró en su contra en un proceso litigado en el Consejo Real en 1746, a consecuencia de las heridas causadas por Ferrer al tallista valenciano Tomás Font. Entre sus obras figuran los retablos del Rosario de Larraga (1735), mayor de Barañain (1742), Huarte Araquil (1742), Ciaurriz (46) y otros para el conde de Javier en capillas de su patronato (1749-1750), Noain (1750) y Guenduláin (a. 1751) y Odériz (1753). Falleció en noviembre de 1759 a los sesenta y cuatro años de edad, siendo enterrado en la parroquia de San Lorenzo de la capital navarra.

El mecenas del retablo cuyo proyecto comentamos fue don Antonio de Idiáquez, duque de Granada de Ega y conde de Javier, que emprendió en aquellos mismos momentos la empresa de construir otros retablos nuevos en las capillas e iglesias de su patronato. Así lo hizo en la abadía de Javier y en la capillas del Santo Cristo de los Milagros en la Merced de Pamplona (1750) y de San Pedro Mártir en los Dominicos de la misma ciudad (1743-1750) y en la basílica de Santa Felicia de Labiano. Don Antonio de Idiáquez Garnica y Córdoba (1686-1754), casó en 1708 con la condesa titular de Javier, doña María Isabel Aznárez de Garro. De sus costumbres y vida hizo un retrato el famoso padre Pedro Calatayud en un pequeño libro publicado en Pamplona en 1756. Allí pondera su devoción a san Francisco Javier y al Corazón de Jesús y confirma toda su labor de promoción artística con las siguientes palabras: «*Las limosnas cotidianas hizo de varios modos a diversas comunidades religiosas, a parroquias y basílicas; en unas costeando y dorando altares, en otras enviando estatuas y ornamentos preciosos, pues en solos cuatro años últimos subían de catorce a quince los ornamentos que hizo para varias iglesias y alguno de ellos subía casi a dos mil pesos*».

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Parroquial de San Lorenzo de Pamplona Libro de Difuntos 1724-1812, fol. 93.

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 355-340.

Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 100-102.

Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (53). En las entrañas de la basílica de Santa Felicia de Labiano», *Diario de Navarra*, 4 de junio de 2021, pp. 62-63.


San Pedro Martir
Santa cathalina de Sena
1
2
3

Diseños para la remodelación de la santa capilla en Javier

Diseños para la remodelación de la santa capilla en Javier
FECHA: c. 1750.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y aguada gris. Regla y mano alzada.
LOCALIZACIÓN: Archivo Duques de Luna. Condado de Javier, leg. 61, núm. 28.

A mediados el siglo XVIII, se presupuestó un plan de decoración de la santa capilla en el castillo de Javier que, al parecer, se ejecutó por valor de 4.000 reales de plata. En el archivo del condado de Javier se conservan los diseños para tal remodelación, que otorgaría al conjunto un aspecto a la moda rococó, leve y sutil. Con toda seguridad, aquella reforma se hizo en vida del conde don Antonio Idiáquez, muy devoto del santo. Por algunas disposiciones de su último testamento, fechado en Estella en 1754, comprobamos que el aristócrata cuidó su imagen a través de las artes en sus numerosas capillas de patronato. Lo hizo en la parroquia de Javier con la construcción del nuevo retablo, así como otro en la parroquia de Beasain y unas esculturas en una capilla de la parroquia de Azcoitia y en las capillas de su patronato en la Merced y los Dominicos de Pamplona, así como en la basílica de Santa Felicia en Labiano.

El proyecto para la santa capilla contemplaba una serie de adornos con abundancia de rocallas, que se debía realizar con madera de Aragón perfectamente ensamblada. Las paredes del recinto se vestirían con tableros firmemente fijados, en aras a hermosear el conjunto. El condicionado es brevísimo y no da cuenta de quién lo dibujó ni ejecutó materialmente. En cambio, los dibujos que contiene el expediente conservado en el archivo del condado de Javier, dan buena idea de la puesta a la moda del conjunto de la santa capilla, dentro de la fineza propia de la última fase del Barroco, en su etapa rococó. Según el plano que acompaña a las trazas, lo que se revistió no fue la totalidad de la capilla, sino el presbiterio de ella con tres arcos de medio punto, correspondientes a sus tres lados y conformados por un pedestal con adornos de rocalla y la arcada propiamente dicha decorada con cornucopias. El central con el escudo del conde entre arreos militares y a los lados, uno con vidriera en su campo y otro con imitación de la misma con un delicado emplomado. Los machones de embocadura de la capilla recibirían unos paneles de placas adventicias y motivos rococós y la portada un elegante enmarque del mismo estilo.

En 1753, un breve papal de Benedicto XIV, autorizaba a celebrar misa en la santa capilla por el alma conde don Antonio de Idiáquez, después de su fallecimiento, con ciertas indulgencias y gracias especiales que se hacían extensibles a familiares y parientes. En el conjunto debieron de intervenir los maestros que, por las mismas fechas, realizaban el retablo de la parroquia de Javier, bajo la munificencia de los condes.

El mencionado V conde de Javier fue don Antonio de Idiáquez Garnica y Córdoba (1686-1755), casado desde 1708 con la condesa titular de Javier doña María Isabel Aznárez de Garro Javier y Alarcón (1692-1754). El primogénito de este matrimonio fue el padre Francisco Javier Idiáquez, que renunció a sus derechos para profesar en la Compañía de Jesús, los cuales recaerían en su hermano Ignacio.

Sin duda, fue un gran devoto de san Francisco Javier. Al contraer matrimonio se comprometió a residir en Navarra y poner a su primogénito el nombre de Javier. El Padre Cros ya advirtió que mostró un gran celo por todo lo referente al culto del santo navarro. De sus costumbres y vida cristiana hace un retrato el famoso misionero Pedro Calatayud, en opúsculo publicado en Pamplona en 1756. Si añadimos al celo de don Antonio la pertenencia de su hijo al instituto de san Ignacio, tenemos un componente más para explicarnos todas aquellas actuaciones en Javier, centradas en la decoración y nuevos cultos de la santa capilla y abadía, así como en la construcción de la hospedería.

Del aspecto de la santa capilla en la segunda mitad del siglo XVIII, nos proporciona una idea un inventario, protocolizado en 1766, que recoge, sistemáticamente, todo cuanto contenía. Por la acumulación de objetos y espacio sacralizado y trascendente, se nos asemeja a uno de los múltiples camarines del Barroco hispano, concebidos en función del culto a las imágenes, especialmente de la Virgen, aunque no faltan los destinados a la custodia y veneración de santos y sus reliquias. A diferencia de los camarines, la santa capilla de Javier no era un espacio segregado de ningún templo ni tenía especiales restricciones de acceso, aunque participaba con ellos de ser mitad palacio, mitad escenario, en el que las imágenes vivían y representaban, todo a un tiempo.

[Ricardo Fernández Gracia]

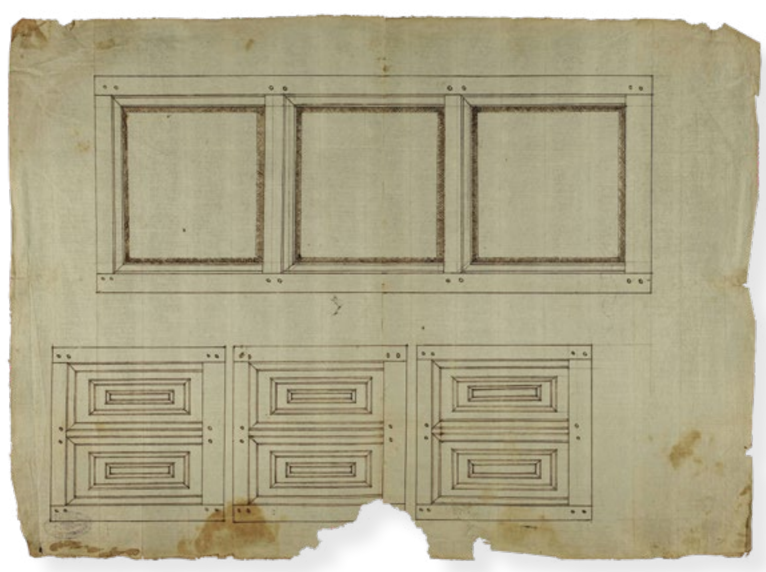
Fernández Gracia, R., «Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX», *Sol, Apóstol, Peregrino, San Francisco Javier en su Centenario*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 287-323.

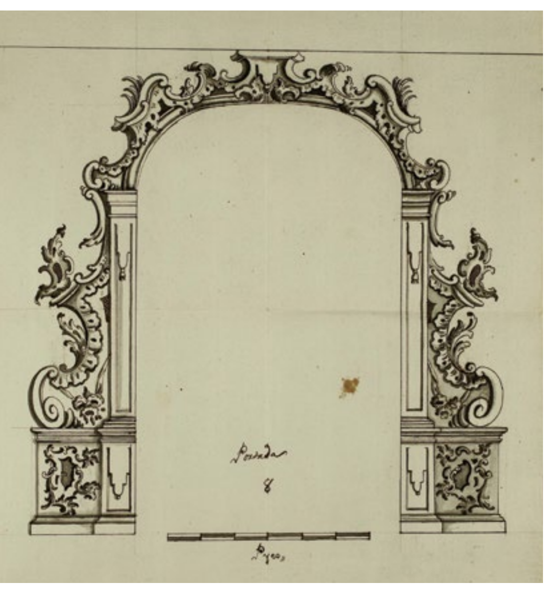


icacion de estos papeles:
Capilla:
frente de medio ventana el escudo de
otro frente de la Capilla ventana
fachada o paramento de la Capilla
Machon que ciñe la boca de la Capilla
escala para medir la Obra
Adorno que se ha de poner al machon
Adorno para la Portada de la
Capilla que mira al Altar mayor









Portada
8

Traza para el retablo mayor para las Clarisas de Tudela

Retablo mayor para las Clarisas de Tudela
FECHA: c. 1755.
AUTOR: José del Río (1701-1779) y Antonio del Río (1707-1783).
SOPORTE Y TÉCNICA: Pergamino. Tinta negra. Regla y mano alzada.
LOCALIZACIÓN: Archivo Clarisas de Tudela. Actualmente no localizado.

La sencilla iglesia levantada por las Clarisas en su nueva ubicación entre 1611 y 1618 se barroquizó en la primera mitad del siglo XVIII, en un contexto de grandes proyectos artísticos en la capital de la Ribera. En 1731 se contrataron los colaterales con el maestro soriano Domingo José Romero y, en 1759, ya estaba terminado el retablo mayor, que doraron los hermanos Juan Angel y Lucas de Olleta. Entre ambas fechas, 1731 y 1759, el sencillo templo conventual adquirió un nuevo aspecto con la adición de tribunas policromadas, siguiendo modelos comunes a los de la iglesia de la Enseñanza, cuatro colaterales y el mencionado retablo mayor, obras todas ellas desmontadas al derribarse todo el complejo conventual en 1971. Los hermanos José y Antonio del Río, autores entre otras obras de los retablos de la Compañía de Jesús de Tudela –actual parroquia de San Jorge– se centraron en las tribunas, un par de colaterales y sobre todo en el retablo mayor, del que, por fortuna, las religiosas han conservado su planta y alzado, dibujados en pergamino, así como alguna fotografía.

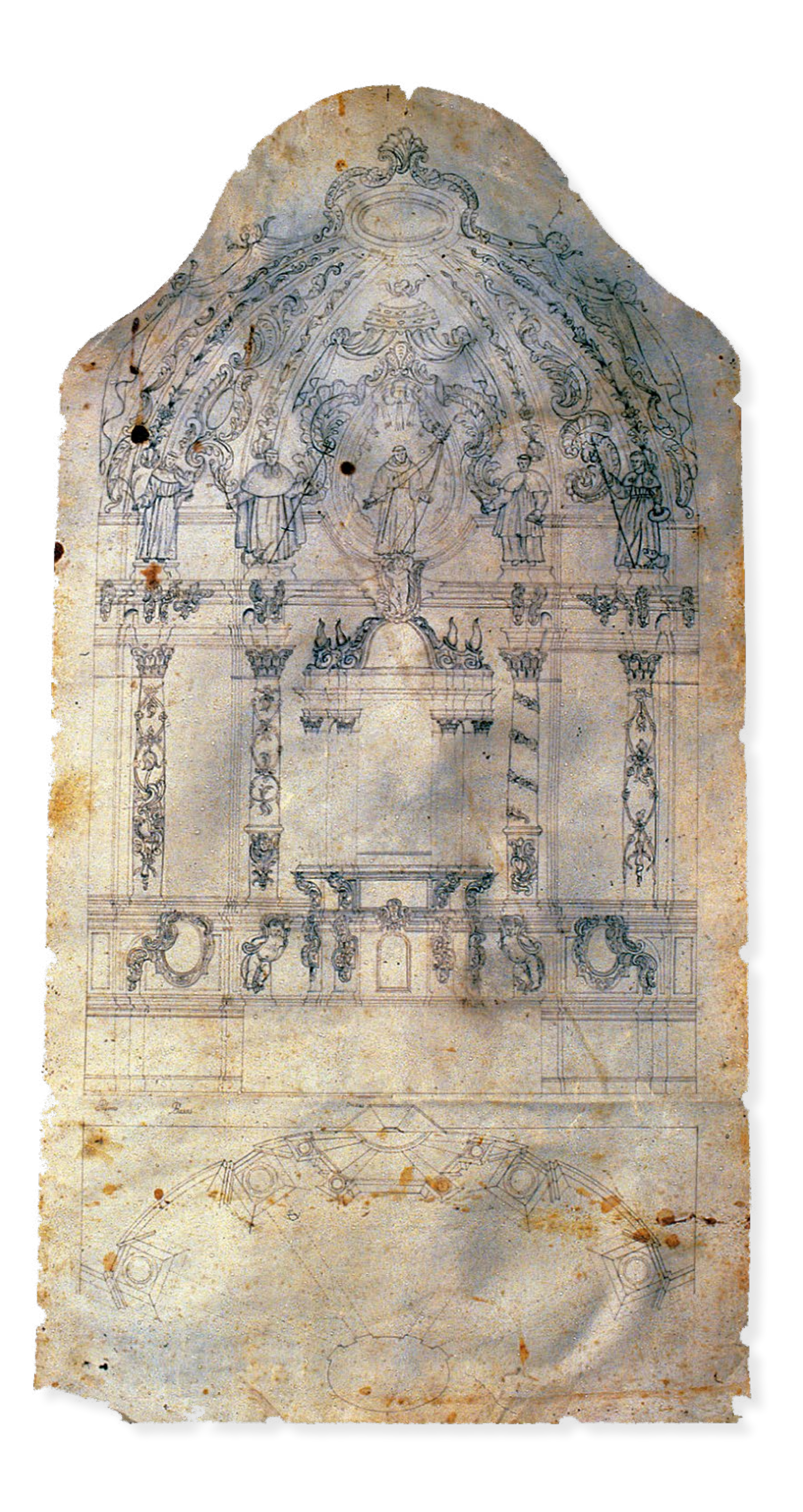
La cronología del retablo y su traza se han de fijar en torno a 1755, quizás tras la realización del conjunto de la iglesia de la Compañía de Jesús, también llevado a cabo por los hermanos del Río (1748-1749). La paternidad para estos hermanos del diseño del retablo de las Clarisas de Tudela está fuera de toda duda, a juzgar por los elementos estructurales y decorativos utilizados por ambos artistas en la Tudela de mediados del siglo XVIII. El retablo, de planta mixtilínea y tipo cascarón, consta de banco con ménsulas de niños atlantes y follaje con cabezas de querubín, en todo similares a las de la iglesia de los jesuitas, y tableros con espejos de clara inspiración rococó; cuerpo único articulado por columnas decoradas en sus fustes lisos, con distintos ornatos para que las monjas eligiesen el que les pareciese más oportuno y gran cascarón con rico pabellón central, rematado por cortinajes recogidos y enorme clave oval, similar también a la del retablo de los jesuitas. La decoración de talla combina elementos tradicionales en los talleres tudelanos, como el fino y rizado follaje, con diseños de ritmo rococó en los segmentos del cascarón, los espejos o cornucopias del banco y la hornacina oval del ático bajo ricos cortinajes y decorativo pabellón. Para las columnas se proponen tanto las decoradas en su primer tercio con rocalla y el resto enguirnaldadas, las anilladas de ascendencia aragonesa, así como otras en las que se combinan ambos motivos a lo largo de su fuste. Lugar especial se reservaba en el citado proyecto al sagrario-expositor, que debía ocupar toda la calle central del primer cuerpo, que se remataría con cubierta bulbosa y una especie de llamas, alusivas a las llagas franciscanas. Respecto a la iconografía, los bultos se localizan en el banquillo del cascarón, sobre las cornisas del cuerpo principal y a plomo con los soportes, figurando allí san Antonio de Padua, santo Domingo, san Buenaventura y san Roque, reservándose el lugar principal, en el centro, para san Francisco de Asís.

A la hora de realizar materialmente el retablo, las monjas optaron por otro modelo que consta de doble banco, dos cuerpos divididos en tres calles y ático. El triunfo del rococó se manifestó en los tableros de rocalla y el tipo de columnas, lisas y anilladas, otras con el tercio inferior liso con placa de rocalla y el resto estriado con guirnaldas de rosas y otras con todo el fuste estriado y enguirnaldado. Para su iconografía se respetó lo que iba en el ático del proyecto, añadiéndose la imagen de santa Clara y otras dos santas de la orden (santa Coleta y santa Inés de Asís) en el primer cuerpo.

En la justificación que siete superiores de los religiosos, establecidos en Tudela, realizaron para contradecir las apetencias de supresión del deanado por parte del obispo de Tarazona, se destacaban las fiestas dedicadas a su fundadora por las clarisas: «*El de santa Clara, a quien podemos aclamar sacerdotisa de la Ley Evangélica, pues con la espada de la Divina Eucaristía, que es muerte a las almas mal dispuestas, hizo frente a la infidelidad más atrevida, defendiendo su convento y sus hijas, adora a su Madre Santísima agregando este día a su interior gracia y alegría grandes adornos y riquezas para mayor veneración de la Majestad Infinita en la Mesa de la Gloria con sermón y música, atractivos especiales de las almas*».

[Ricardo Fernández Gracia]

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 424-425.
Fernández Gracia, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 21-22 y 221-222.
Fernández Gracia, R., «Precisiones histórico-artísticas sobre las Clarisas y Dominicas de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 27, 2019, pp. 125-167.



Traza del trascoro para la catedral de Pamplona

Entre los destacados artistas del siglo XVIII en Navarra, destaca por varios conceptos, la figura de Silvestre Soria. Su personalidad se muestra especialmente activa en la década de los sesenta, desde su lugar de residencia, que estableció en Pamplona. Este maestro había nacido en Sesma, en 1715, localidad de origen de otros artistas importantes, como Roque Solano o Ramón Villodas. Al igual que Solano, Soria estuvo en la Corte, en donde contactaría con Diego Martínez de Arce, quien le recomendó para la ejecución del retablo de la Purísima Concepción de Elorrio, denominándole «*arquitecto y adornista*». Trabajó en el palacio nuevo de Madrid a las órdenes de Olivieri y su fama en la Pamplona de la década de los sesenta fue enorme, siendo uno de los escasísimos casos en que a un retablista se le dió el tratamiento de «don», en tanto que su juicio era suficiente para la adjudicación de los proyectos más destacados. Falleció en Pamplona en 1768 y entre los datos más novedosos, contamos con la crónica de sus últimos días que redactó un capuchino, para cuyo convento había trabajado una simpar escenografía para la canonización de san Serafín y el beato Corleón, que el cronista juzgó como «*de nueva idea y invención nunca vista en Navarra*». Su muerte la relata con todo detalle, haciendo constar su conformidad y serenidad en sus últimas horas de vida.

Entre sus obras más destacadas en Navarra hay que destacar el conjunto de retablos de la basílica de San Gregorio Ostiense y toda la remodelación rococó de la sacristía de los canónigos de la catedral de Pamplona.

Acerca del trascoro de la seo de Pamplona, sabemos que en torno a 1760 el cabildo catedralicio decidió su construcción. Conocemos con todo lujo de detalles el condicionado del trascoro que presentó el famoso arquitecto vecino de Azpeitia y residente en San Sebastián, Francisco de Ibero, gracias a un estudio de Goñi Gaztambide. El artista envió dos planos, uno breve y otro extenso, con las opciones de realizarlo en tres o cuatro clases de jaspes o con una misma piedra. Como modelos se citan el retablo del colegio de Loyola y el frontal de la basílica de San Ignacio de Pamplona, realizado en 1755. El diseño constaba de ocho grandes columnas con un nicho de media naranja en el centro y medallones en los intercolumnios y remates. Para las medallas y estatuas se reservaba la piedra blanca y el coste del conjunto ascendía a 63.000 reales si se elegía el proyecto corto y a 70.500 si se optaba por el más extenso, exceptuando siempre las estatuas de los ángeles y Nuestra Señora.

La ejecución de este proyecto quedó archivada pero no olvidada y aunque se tardarían varias décadas para su ejecución, en 1830, por Pedro Manuel de Ugartemendía, el cabildo debió de encargar en la misma década de los sesenta, otro diseño a Silvestre Soria. Podemos identificar el diseño para el trascoro en uno de los dibujos que, tradicionalmente, se consideraron de la fachada catedralicia. Está rubricado por el propio Soria y lo tuvo que hacer con anterioridad a 1768, en que falleció; quizás se pueda datar en el mismo año 1760, a la vez que se solicitaban los servicios del arquitecto guipuzcoano. Sin lugar a dudas, este diseño citado corresponde al trascoro, así lo indican la proyección horizontal, las secciones de los pilares góticos de la catedral, la presencia del altar, barandillas superiores e incluso la ubicación del Crucificado, en lo alto, sobre una peana.

Se trata de una arquitectura rococó muy movida en su planta pero con una claridad de líneas que ya nos habla de academicismo. Consta de un alto pedestal, un banco con netos sobre los que apoya un orden de columnas corintias, con alternancia de parejas con sus correspondientes intercolumnios. La parte de la derecha y la de la izquierda difieren, sin duda para posibilitar la elección del modelo definitivo; se trata de mínimos cambios que afectan a diseños de cajas, la sustitución de pilastras por columnas o algunos modelos decorativos y remates de frontones. Cuatro compartimentos laterales para relieves y una hornacina central componen el conjunto, que se remata por una elegante balaustrada. La iconografía que se planteaba eran relieves alusivos a la Pasión, profetas y reyes del Antiguo Testamento en los intercolumnios, una dinámica escultura del Salvador en el nicho central y el Calvario en el remate entre san Juan y la Virgen y ángeles con atributos pasionarios sobre los frontones.

[Ricardo Fernández Gracia]

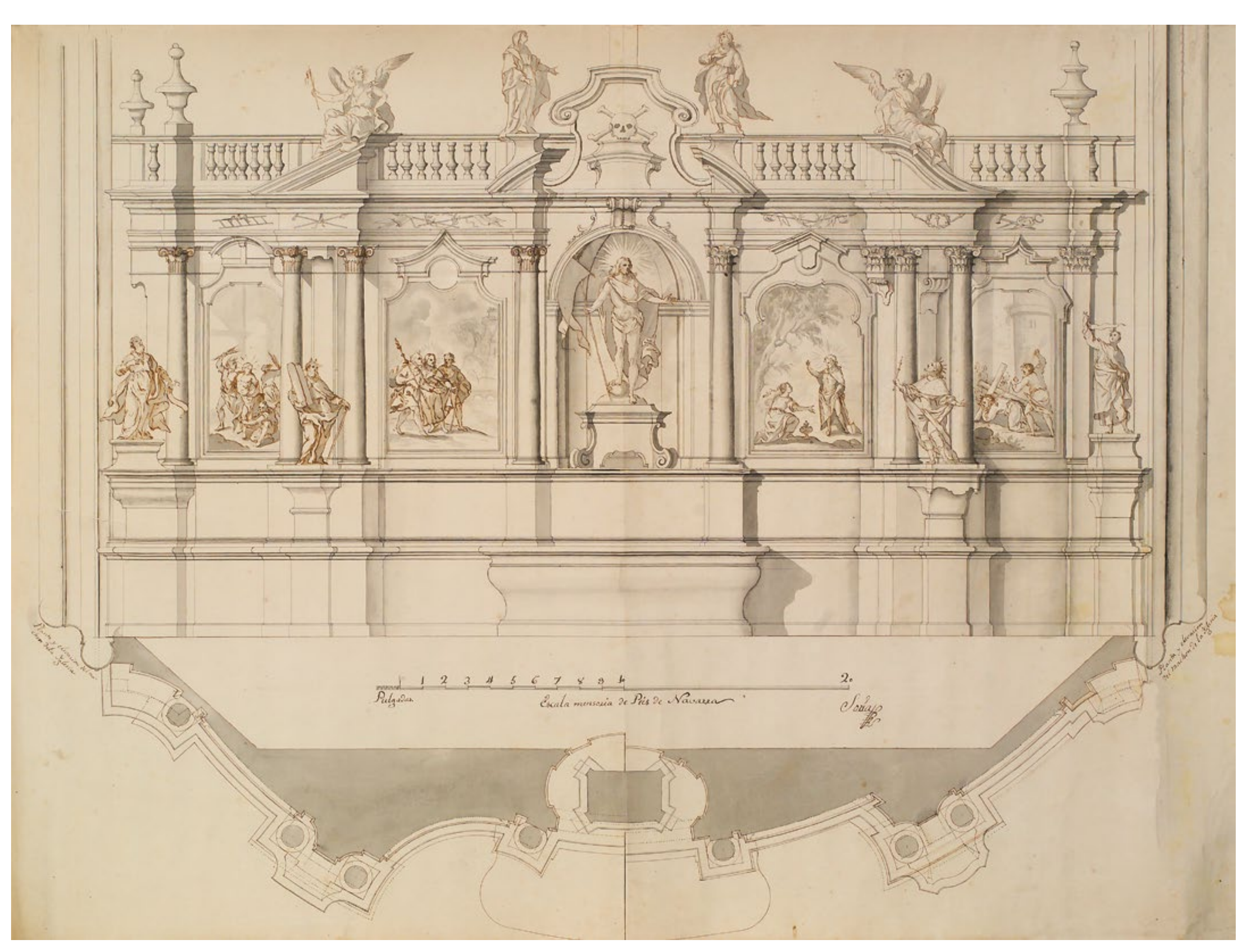
Crónica del convento de capuchinos Extramuros de Pamplona (1679-1833), edición de V. Pérez de Villarreal y T. de Azcona. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 207, 212 y 214.

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, Príncipe de Viana, 2003, p. 382.

Fernández Gracia, R., «Proyecto para el trascoro de la catedral de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Caja Navarra, 2005, pp. 288-289.

Goñi Gaztambide, J., «La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona», *Hispania Sacra*, *Estudios en honor del prof. Dr. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*, 1988, pp. 686-687.

Hidalgo Brinquis, C., «El papel y las filigranas de la colección de dibujos de arquitectura del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional de España», *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional – Banco Santander – Arquitectura. COAM, 2009, p. 376.



Trascoro para la catedral de Pamplona

FECHA: c. 1760.

AUTOR: Silvestre Soria (1715-1768).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: P L enlazadas, monograma del papelero holandés Pieter Ley, que suele ser contramarca de algunas clásicas filigranas holandesas. Tinta marrón y negra y aguada gris. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 65 x 95 cm. Escala gráfica de 20 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Pulgadas Escala mensoaia de Piesa de Navarra // Soria // Planta y elevación / del machon de la Yglesia.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, núm. 30.

Proyectos del mausoleo del conde de Gages para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona

Jean Bonaventure Thiéry du Mont (1682-1753), fue uno de los militares belgas y políticos más notables del monarca Felipe V, que en 1749 fue nombrado virrey, gobernador y capitán general de Navarra, cargos que desempeñó hasta su fallecimiento acaecido en enero 1753, siendo sepultado por expreso deseo en la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona. La brillante carrera del conde de Gages al servicio de la corona española fue reconocida de manera honorable por el monarca Carlos III, quien ordenó erigir a costa de la real hacienda un mausoleo en su honor que pregonase la fama de sus hazañas militares y para el que se idearon dos diseños de sepulcro parietal.

Uno de ellos fue acometido en 1760 por Juan Lorenzo Catalán, maestro de obras reales en Pamplona y uno de los artistas que participó en los proyectos arquitectónicos más relevantes erigidos en la capital navarra a mediados del siglo XVIII, con propuestas de diseño para la fachada de la casa consistorial, la capilla de la Virgen del Camino de la iglesia de San Saturnino, o la nueva fachada catedralicia, entre otros. La propuesta de sepulcro de Catalán, dibujado en planta y alzado sobre la misma hoja de papel con tinta negra y con una escala de pies de Castilla, consiste en un plinto de frentes cajeados y basamento de igual factura, a los que se adosan dos cuerpos laterales retranqueados con los frentes igualmente cajeados. El cuerpo del retablo queda articulado por dos pares de columnas clásicas, en cuyos intercolumnios se disponen ángeles que sustentan velas y antorchas en sus manos. La parte central de la hornacina acoge la urna sepulcral, de diseño curvo, en cuyo frente superior se ha dibujado una calavera con dos tibias cruzadas, quedando ocupada la pared posterior del mausoleo por un enmarque rectangular rematado por una cabeza de felino con garras, en cuyo interior se labraría el epitafio. Remata el conjunto un ático de frontón ondulado, que acogería las armas del difunto, y volutas curvas en los extremos. El sepulcro se labraría con jaspe negro, alabastro y bronce sobredorado.

El otro diseño del mausoleo fue ejecutado en noviembre de 1764 por Francisco Llobet, ingeniero militar, urbanista y arquitecto español, que se encontraba trabajando por estas fechas en Pamplona, un proyecto que completó en la misma hoja de papel con el plano de la iglesia de los padres capuchinos donde debía disponerse esta obra, que era la capilla en la que reposaban los restos mortales del difunto, adosada a la cabecera por el lateral del Evangelio.

Llobet muestra el alzado del sepulcro, recogiendo tanto la escala de varas castellanas como la de toesas francesas, que se aloja en el interior de una hornacina poco profunda, delimitado por pilastras de orden toscano y un arco de medio punto decorado en su interior con recuadramientos geométricos. Sobre un alto basamento rectangular, con un largo epitafio en latín con letras capitales, apoya la urna sepulcral de diseño trapezoidal, con el escudo del conde labrado en su frente. Sobre la tapa se recuesta la figura del difunto de cuerpo entero, apoyado en el codo izquierdo y con la mano derecha sobre la rodilla doblada, vestido a la usanza de la época, rodeado de banderas, cañones y otros trofeos de guerra, coronando el marco rectangular de remate curvo que encuadra el conjunto funerario el escudo real. En la parte inferior del dibujo Llobet también dibujó la pared perimetral de la capilla en la que propuso disponer el sepulcro, coloreada de tonalidad encarnada e identificada con la inicial M, y la planta del mausoleo con aguada amarilla y la letra N.

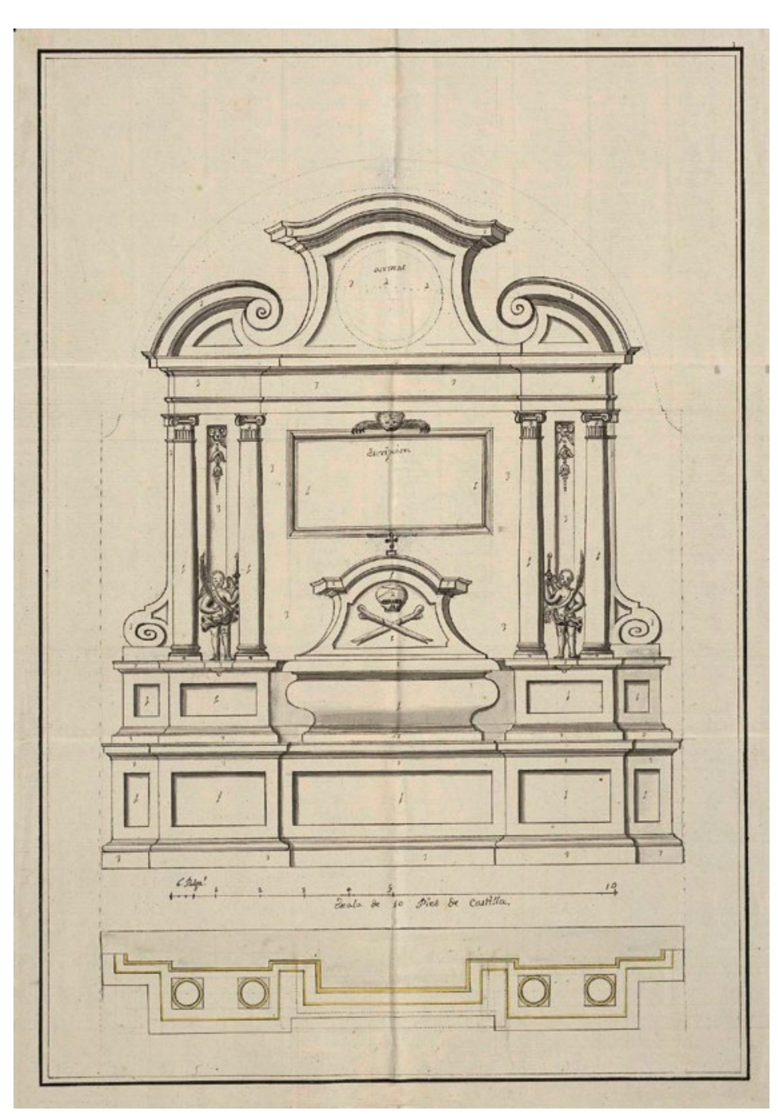
Una sepultura que el artista propuso esculpir con mármol negro, alabastro y bronce dorado.

El monumento de mármol finalmente fue materializado de acuerdo a otro proyecto ejecutado por el francés Roberto Michel (1767), uno de los principales escultores cortesanos del periodo borbónico, consistente en una estructura parietal que se alza sobre un basamento de jaspe con un largo epitafio laudatorio, enmarcado por las figuras de bulto de Hipnos y Thanatos, sobre la que descansa la urna funeraria trapezoidal en cuyo frente se labró en relieve la victoria de las tropas españolas en Bassignano (1745) bajo las órdenes del conde de Gages, culminando el conjunto el busto en mármol blanco del militar y el escudo del monarca Carlos III. El mausoleo permaneció en este templo capuchino hasta 1813, cuando fue trasladado a la catedral pamplonesa para evitar ser profanado durante la Guerra de la Independencia por las tropas napoleónicas.

[María Josefa Tarifa Castilla]

TARIFA CASTILLA, M. J., «Dos propuestas de diseño del mausoleo funerario del conde de Gages (Juan Lorenzo Catalán, 1760 y Francisco Llobet, 1764) para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en A. CASTÁN y C. LOMBA (ed.), *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 441-457.

TARIFA CASTILLA, M. J., «El sepulcro de Jean Bonaventure Thiéry du Mont, conde de Gages, obra del escultor académico Roberto Michel, a través de la mirada de eruditos y viajeros», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 16, 2017, pp. 134-136.



Planta y alzado del sepulcro del conde de Gages

AUTOR: Juan Lorenzo Catalán (doc. 1753-1782).

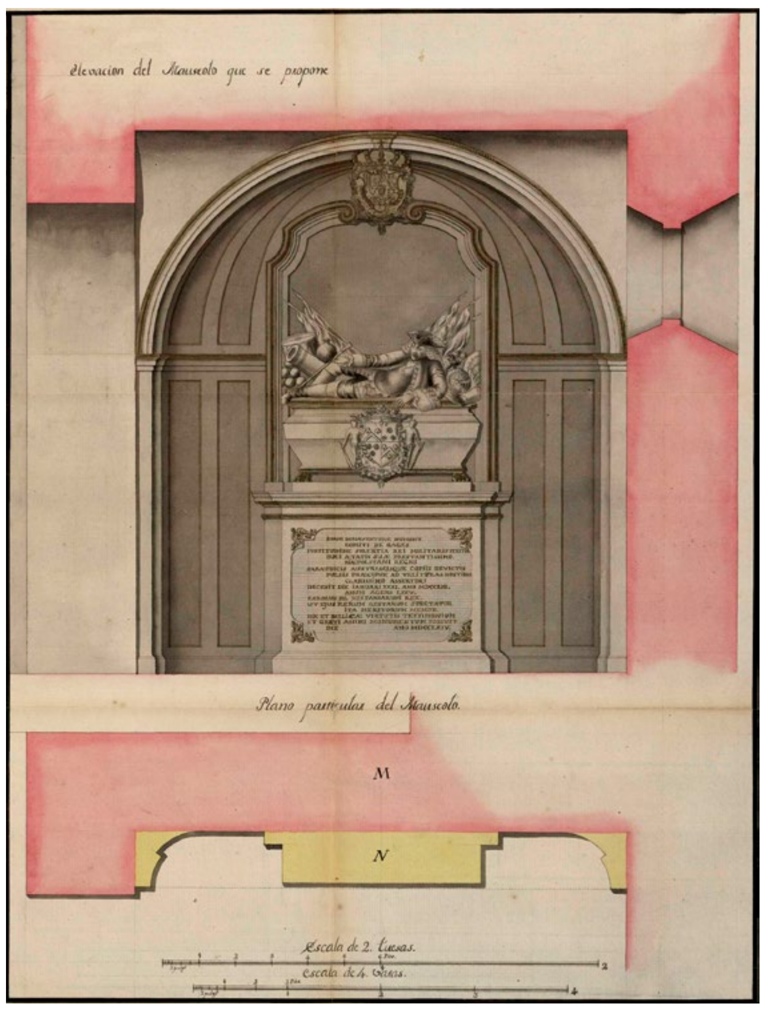
FECHA: 1760.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta negra, aguada gris y amarilla. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 37x26 cm.

INSCRIPCIÓN: *armas // escripcion // escala de 10 Pies de Castilla.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 62.039.



Proyecto del monumento funerario del conde de Gages

AUTOR: Francisco Llobet (1705-1785).

FECHA: 1764.

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: flor de lis. Tinta negra, aguada encarnada, gris y amarilla. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSONES: 49x37,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *elevacion del Mausoleo que se propone // Plano particular del Mausoleo.* Epitafio: *IUANI BONAVENTURAE DUMONT / COMITI DE GAGES / FORTITUDINE SOLERTIA REI MILITARIS PERITIA / DUCI AETATIS SUAE PRESTANTISSIMO / NAEPOLITANI REGNI / SABAUDICIS AUSTRIACISQUE COPIIS DE VICTIS / PULSIS PRAECIPUE AD VELITURAS HOSTIBUS / CLARISSIMO ASSERTORI / DECESIT DIE IANUARI XXXI. ANO MDCCLIII. / ANUM AGENS LXXV. / CAROLUS III HISPANIARUM REX / UT EIUS RERUM GESTARUM SPECTATOR / ITA MERITORUM MEMOR / HOC ET BELICAE VIRTUTIS TESTIMONIUM / ET GRATI ANIMI MONUMENTUM POSSUIT / DIE ANO MDCCLXIV.*

LOCALIZACIÓN: Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 60.030.

Diseño para la sillería del coro de la parroquia de la Asunción de Lerín

Diseño para la sillería del coro de Lerín
FECHA: 1763.
AUTOR: Diego de Camporredondo (1706-1772).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana escudo con tulipán en su interior. Tinta marrón y aguada grisácea. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 42,5 x 27, 2 cm. Escala gráfica de 2 baras y media.
INSCRIPCIÓN: *Martines // baras.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, c/2003, núm. 1.

En 1763 el patronato de la parroquia de Lerín decidió dotar a su iglesia con una buena sillería para el coro, ubicado a los pies del templo, para lo que solicitaron el oportuno permiso. El visitador don Melchor Pablo de Zufía y Escalzo concedió el permiso para su ejecución, el día 14 de octubre de 1763. Al día siguiente, Diego de Camporredondo presentó el «*mapa y condiciones*» para su realización. El patronato confiaba en el maestro calagurritano, al que definen como «*maestro de primeros créditos*», pues había trabajado, a partir de junio de 1759, en el retablo mayor de la misma parroquia que, por entonces, se estaba dorando. Como veremos al comentar las hornacinas de la Virgen de las Torchas de Estella, encontró la muerte violentamente en 1772 en Peralta.

Sin embargo, dos competidores franceses y hermanos, llamados Pedro Labarrera y Francisco Bussou, criados que habían sido de Camporredondo, intentaron que se les adjudicase la obra haciendo una rebaja. Camporredondo estimaba que no se les debía adjudicar el proyecto, dado que «*no son estos capaces de hacer la sillería que demuestra la traza y condiciones de mi parte, por lo que aquella a de ser de escultura tres partes de cuatro, y no ser ni haber sido escultores dichos franceses*». En el mismo memorial, Camporredondo se comprometía a hacer cuatro esculturas de evangelistas para los pilares del presbiterio y una medalla de escultura con adorno «*a lo chinesco*», cobrando por la sillería la cantidad de 17.000 reales.

En noviembre de 1764 se decidía no proseguir adelante con el proyecto de sillería, ordenando al veedor de obras de la diócesis, José Pérez de Eulate, que tasase la traza, inserta en el folio 47 del proceso judicial, en donde hoy permanece, que fue estimada en 400 reales de a 36 maravedíes cada real.

Las noticias sobre la actividad de Camporredondo en la sillería de Lerín las desconocemos a partir de la resolución para no acometer el citado proyecto. Existe un dato que convendría comprobar con otras fuentes documentales. Se trata de la firma de un tal Martínez en la traza de la sillería que diseñó Camporredondo, que quizás sea la de Julián Martínez, escultor de Calahorra, el que más tarde se pudo hacer cargo de la citada obra y que hizo junto a Francisco Bussou, por aquel mismo tiempo, la sillería de la parroquia de Cárcar. La firma del artífice encargado de la realización de un proyecto en las trazas solía ser algo común en aquellos momentos.

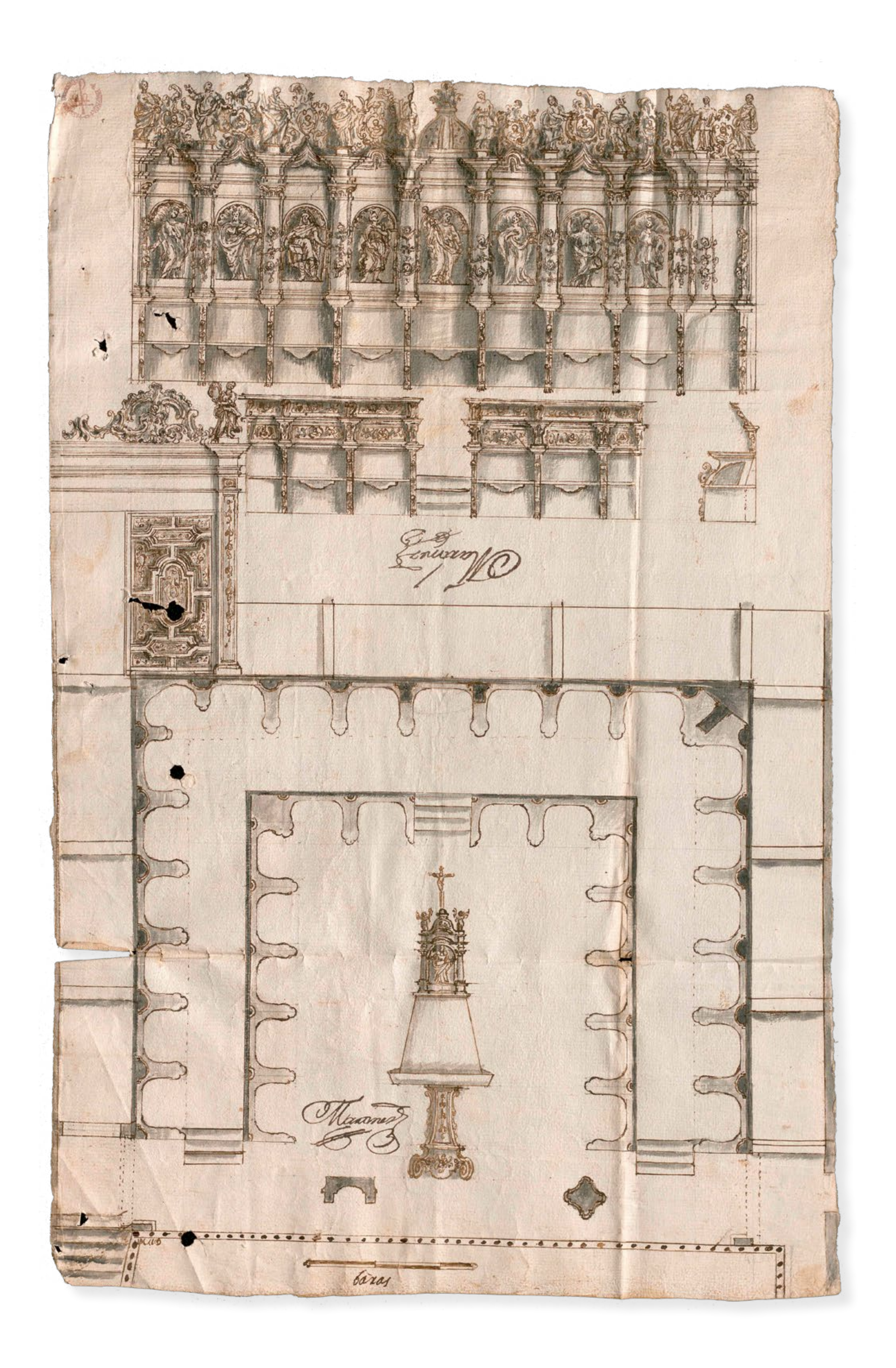
El diseño de la sillería presenta dos órdenes, el superior con diecinueve asientos muy rico con tableros de relieves de imaginería, remates floridos con esculturas y una articulación mediante columnas de fuste liso con placas adventicias. El orden inferior cuenta con trece sitiales y en el centro se encuentra un esbelto atril. En las alas laterales, dibujadas en la planta, sobresalían las puertas de acceso al recinto con remates de dinámicas rocallas.

Tan suntuosa sillería, una de las más preciosistas de la etapa rococó, junto a las de Mendigorría o Ujué, tenía su justificación en el importante cabildo de la villa, compuesto por un vicario y doce beneficiados, que organizaron sus nuevas constituciones al poco de terminarse el conjunto, en 1778. Al recinto debía acudir el mencionado cabildo con sobrepellices, manteniendo mucha compostura y atención, evitando discordias e interrupciones ni para leer ni para hablar. El número de caperos en las solemnidades era de cinco y en las fiestas ordinarias de tres, debiendo bajar al presbiterio a incensar en el momento del Magnificat. Entre las capítulas del texto organizativo llaman la atención las dedicadas a la puntualidad, junto a las penas en las diferentes horas que se rezaban o cantaban: tercia, maitines y vísperas. Asimismo, se fijan horarios y usos en los maitines de Navidad, tinieblas, oficios del Corpus Christi, Semana Santa y Todos los Santos, así como lo relativo a la conmemoración de la dedicación del templo. También se menciona la obligación de salir de coro en numerosas funciones, como las rogativas del día de san Marcos y las tres ferias anteriores a la Ascensión, así como en ciertos días que tenía voto la villa: san Felipe y Santiago, san Gregorio y el segundo día de Pascua de Pentecostés.

La enseñanza del canto llano corría por cuenta del organista, para el cual se fijan una serie de obligaciones precisas, lo mismo que para el sacristán y campanero. Para el tiempo de Semana Santa y en los misereres de la cuaresma se determinó no usar el órgano y acompañar el canto con arpa u «*otro instrumento correspondiente*».

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Diocesano Pamplona, Procesos, c/2003, núm. 1.
Archivo Diocesano de Pamplona, caja 2843, núm. 9. Archivos Parroquiales, Lerín, Constituciones del Cabildo Eclesiástico.
Fernández Gracia, R., «La actividad de Diego Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772», *Kalakorikos*, 1996, pp. 120-121.
Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 452, 460 y 461.



Traza para el retablo de la Virgen del Camino en San Saturnino de Pamplona

Retablo de la Virgen del Camino en San Saturnino de Pamplona

FECHA: 1767.

AUTOR: Juan Martín Andrés (1737-1790).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada gris. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 125,5 x 47 cm. Escala gráfica de 14 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Escala de pies y pulgadas de Navarra // Plano original que sirvió para / constuir el Altar de la Madre / de Dios del Camino en Pamplona / Su autenticidad se halla escrita al dorso / de este mismo papel // Regalo de Miguel Cía / a Nuestra Señora del Camino / en mayo de 1885.*

LOCALIZACIÓN: Parroquia de San Saturnino de Pamplona. Obrería.

Conocemos con todo tipo de detalles la historia del retablo y su proyecto, que comenzó en octubre de 1766, al decidir la obrería de San Saturnino su ejecución y finalizó en octubre de 1773.

En el verano de 1767 el arquitecto de Pamplona Juan Martín Andrés se ofreció a diseñar una nueva traza «*procurando dar gusto*». Por las mismas fechas se presentaron otras ofertas. El 25 de octubre la obrería quiso tomar una decisión sobre el modelo y decidió enviar los tres diseños, debidamente numerados –Jáuregui, Andrés y Martínez– al presbítero navarro residente en Bilbao don José Zay Lorda para que eligiese uno con el mayor recato, evitando susceptibilidades. A finales del mismo mes de octubre remitió a la obrería su contestación, inclinándose por la traza señalada con el número 2, que resultó ser la de Juan Martín Andrés, en una carta interesantísima.

Tipológicamente, se trata de un retablo-cascarón, es decir, un retablo que se adapta a la cabecera de la capilla, formando una concavidad de media circunferencia y se remata por un ático de cascarón. En planta, describe media circunferencia cóncava y en su disposición arquitectónica se suceden un sotabanco, alto banco con dos netos interiores, único cuerpo de tres calles articuladas por pilastras laterales y dos columnas clásicas de fuste estriado y capitel compuesto y, finalmente, un gran cascarón sobre su correspondiente banquillo. El barroquismo y la escenografía de la pieza se acentúan por los cortes y movimientos quebrados, descritos por las dos grandes columnas que avanzan hacia el presbiterio para enmarcar un templete. Este es de tipo clasicista con planta ligeramente cóncava y pares de columnas de capitel corintio y fuste estriado a los lados, más un frontón curvo sesgado de remate. El interior de este templete está destinado a la titular y comunica con el camarín situado tras el retablo. En la calle central del cuerpo se localiza el bello templete rematado por frontón curvo sesgado con ángeles, que no se ajusta al de la traza original. Sobre el templete y enlazando con el cascarón, en la zona de entablamentos, se dispone un nicho encristalado entre pilastras dobles y un arco mixtilíneo de tres segmentos de remate. Las calles laterales tienen dos hornacinas planas rematadas por frontones irregulares partidos con ráfagas y querubines, en las que aparecen los padres de la Virgen sobre voladas ménsulas. Delante de los soportes –pilastras y columnas– se disponen cuatro esculturas de las virtudes sobre peanas adosadas, de diseño curvo con cabeza de ángel en su frente. Finalmente, el ático se organiza con cuatro grandes fajas y en sus paños extremos hay finas guirnaldas de flores. Sin embargo, lo que más llama la atención es el rompimiento de gloria con rayos, querubines y la figura de Dios Padre presidiendo el conjunto. Sobre los entablamentos y banquillo que da paso al cascarón hay esculturas de ángeles músicos, que cantan con sus partituras o tocan instrumentos musicales de cuerda y viento –violín, guitarra, flautas, fagot y trompeta–. En cuanto a la decoración, se puede considerar que ésta se ha replegado a determinados lugares como ménsulas, hornacinas y anillos del tercio inferior de las columnas.

Respecto a la traza original, pocos son los detalles que se modificaron en la ejecución. Solamente las hornacinas del banco, la gloria barroca que estaba sobre la Virgen y su hornacina, que se sustituyó por otra de cristales en marzo de 1772. En resumen, podemos decir que el retablo, de profundos valores escenográficos, es un elemento que, junto a las tribunas laterales, balaustradas y púlpito, proporciona al interior de la capilla un efecto teatral. Como en otros retablos, hay que considerar su papel como decorado del escenario religioso que es el presbiterio y su función de elemento de enlace entre el ámbito irreal representado en él y el real de la nave, en la que están los fieles. Además, la imagen de la Virgen del Camino, rodeada de sus Padres, Esposo y virtudes cardinales. A ese efecto de por sí teatral habría que sumar la importancia del transparente y el camarín –actualmente invisibles–, que enriquecerían con su luz el ámbito del nicho de la Virgen, convirtiéndolo en un espacio irreal lleno de luces y reflejos. Todavía hay otro elemento dentro de la gran máquina, que nos habla de teatralidad, la orquesta y coro de ángeles del cascarón, que viene a ilustrarnos sobre la importancia de la música, íntimamente ligada al resto de las artes durante el Barroco.

[Ricardo Fernández Gracia]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 395-400.


R. 2
Plano original que sirvió para
construir el Altar de la Madre
de Dios del Camino en Pamplona
R. 1
Regalo de Miguel Oca
a Nuestra Señora del Camino

Diseños para la hornacina y peana de la Virgen de las Torchas de la parroquia de San Juan de Estella

La ejecución de este dibujo por Diego de Camporredondo se ha de datar, por fuerza en abril de 1767, cuando los dos maestros que la firman José Pérez de Eulate y el mencionado Camporredondo coincidieron en Estella para tasar los retablos colaterales de la parroquia de San Juan Bautista, por parte del escultor que los había llevado a cabo, Miguel de Garnica. Éste había recibido el encargo de ambos en 1765, con la obligación de hacerlos como los colaterales de Falces, labrados por Juan Tornes en 1741, piezas que impresionaron a los responsables del templo por su calidad y diseño, juzgándolos «*de los mejores del Reino*». A la hora de escriturar, se hicieron algunas apreciaciones interesantes sobre el modelo de Tornes, ya que habían pasado veinte años y las corrientes estilísticas escapaban del gran decorativismo en beneficio de unas trazas más claras, dentro de la tendencia Rococó. Así, tras afirmar que los colaterales de Falces «*tienen mucha escultura que no es de moda actual*», se le imponían a Garnica unas columnas con el primer tercio «*con sus adornos a lo chinesco*», aunque en una corrección se optó definitivamente por otras columnas de un retablo que se acababa de hacer en Azagra. En otra cláusula se insiste en el mismo sentido: «*Iten que así como el adorno de dichos retablos de la villa de Falces es antiguo, el de los que a de hacer el dicho Garnica a de ser de moda actual para dorarse con mas facilidad y menos coste y en lugar de los estípites que aquellos tienen se han de poner en estos columnas de la misma moda que las que van dichas*».

Para completar el proyecto quedaba toda la escultura de bulto redondo, que se encargó a Lucas de Mena en 1765, hijo de dicha parroquia y vecino de Sesma. En abril de 1767, cuando se reconocieron los retablos, ya estaban colocadas tres de las estatuas de Mena. Posiblemente, algún comentario de los tasadores y, muy probablemente, de Camporredondo, sentó mal a Mena y éste desistió y dio facultad a la citada parroquia para contratar con quien gustase. El maestro que recibió el encargo fue Camporredondo a mediados de mayo de 1767, con la condición de que cobrase lo mismo que Mena y tallase asimismo los angelotes que el escultor estellés iba a regalar a la parroquia y cierta peana para la Virgen de las Torchas, según el diseño del artista de Calahorra. Sin embargo, el encargo definitivo recayó en Lucas de Mena en 1767, junto a la peana de la Virgen por la cantidad de 120 reales, de acuerdo con la traza que se le entregó y que es la que había dibujado Camporredondo.

Por tanto, los diseños de las hornacinas de marcado carácter rococó, una de ellas con la peana de delicado diseño, pertenecerán a Camporredondo, con el refrendo del veedor de la diócesis Pérez de Eulate.

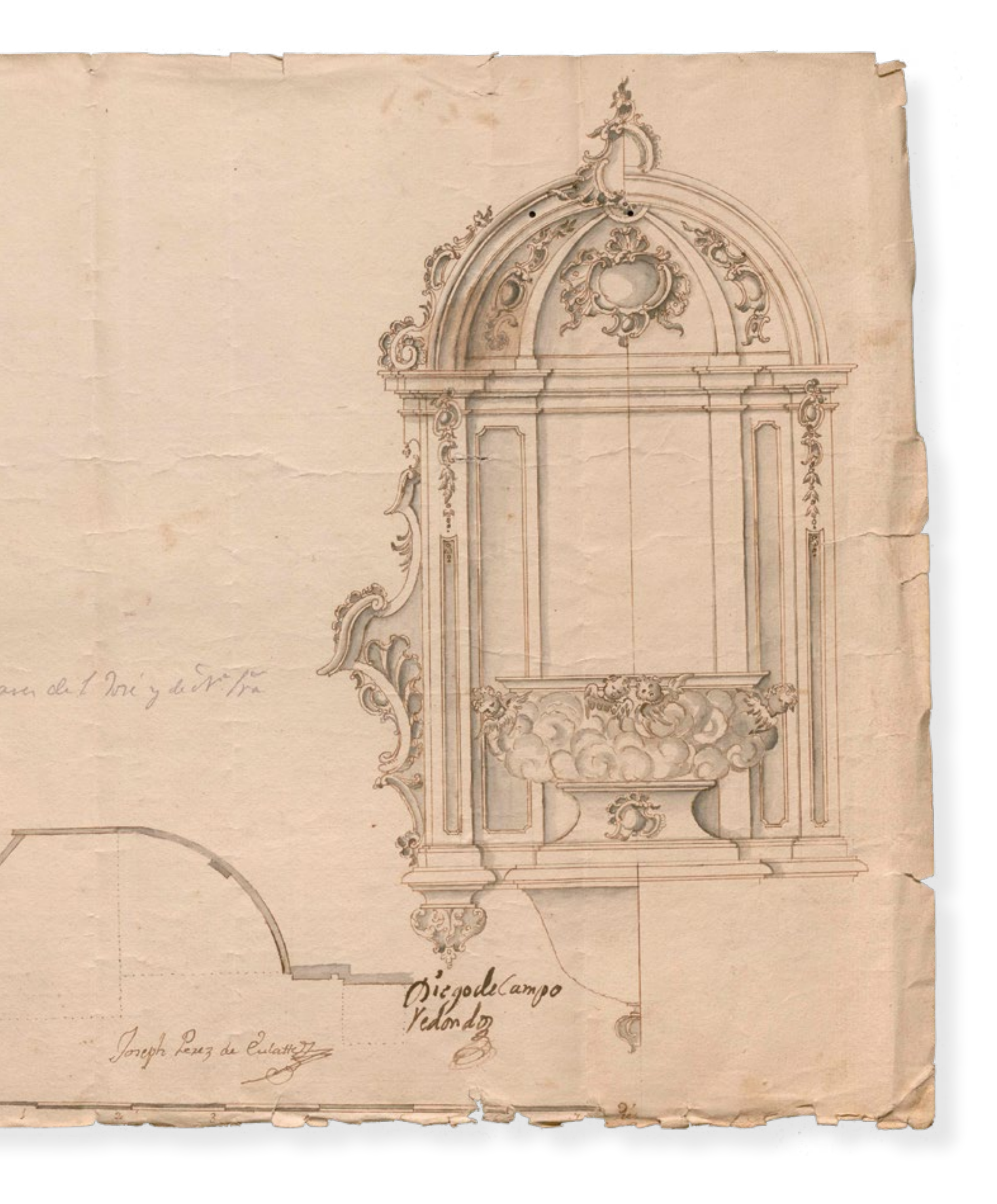
Dos aspectos hemos de señalar respecto a este dibujo. Por una parte, la importancia que cobraron las peanas, no sólo de plata, en las grandes imágenes devocionales, sino también las de madera, como prueban entre otros ejemplos las de la Virgen de Araceli de Corella (Juan de Arregui, 1702) o San

Fernández Gracia, R., «La actividad de Diego Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772», *Kalakorikos*, 1996, pp. 120-121.

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 280 y 452-462.

Goñi Gaztambide, J., *Historia eclesiástica de Estella. I. Parroquias, iglesias y capillas reales*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, pp. 858-859.

Ramírez Martínez, J. M., «Diego de Camporredondo», *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/32908/diego-de-camporredondo [consulta: 10/09/2023].



Hornacina y peana para la Virgen de las Torchas

FECHA: 1767.

AUTOR: Diego de Camporredondo (1706-1772).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: escudo con flor de lis y 4 en la zona inferior / WR, que indican que el papel holandés es de gran calidad. Tinta marrón y aguada gris. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 31 x 46 cm. Escala gráfica de 7 pies.

INSCRIPCIÓN: *De los altares de S. José y de N. Sra // Jospeh Perez de Eulate // Diego de Camporedondo.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales. San Juan de Estella, caja 32.

Gregorio Ostiense en su basílica (Silvestre Soria, 1767). Por otro lado, hay que contextualizar ese tipo de hornacinas, no sólo en lo referente a retablos, sino a unas piezas para los cultos de las imágenes cuando se bajaban de su altar y se disponían más cerca de los fieles, incluso en los presbiterios en ocasiones señaladas. Recordemos, por ejemplo, la que hizo Baltasar de Gambarte para santa Ana de Tudela en 1732, que la documentación anota como trono o nicho destinado a colocar la imagen en el día de su festividad. Su diseño lo realizó un maestro anónimo que cobró por su trabajo 16 reales, que pagaría el propio Gambarte, como adjudicatario de la obra, debiendo de adornarse la pieza con cogollos sobrepuestos, ángeles vestidos con sus cornucopias y un escudo de armas de la ciudad.

Por lo que respecta a Diego de Camporredondo, hemos de señalar que fue uno de los escultores y retablistas más prolíficos del siglo XVIII en el norte peninsular, avecindado en su ciudad natal de Calahorra y autor de destacadas obras en La Rioja y en las localidades navarras de Lerín, Corella, Puente la Reina, Lodosa y Peralta, población esta última en donde fue asesinado en el contexto de las desavenencias entre artistas por la realización de las dos alas laterales del retablo mayor de su parroquial.

[Ricardo Fernández Gracia]

Traza para el retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Lesaca

Retablo para las Carmelitas Descalzas de Lesaca
FECHA: 1769.
AUTOR: José Ramírez de Arellano (c. 1705-1770).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado pegado a un cartón. Tinta negra y aguada gris y verde. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 65 x 41 cm. Escala gráfica de 15 pies de Navarra.
INSCRIPCIÓN: *Escala de quinze pies de Navarra // Pamplona y julio 18 de 1769 / Ygnacio Navarro / Miguel Antonio de / Olasagarre // Zaragoza y junio 19 de 1769 / Joseph Ramirez.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Carmelitas Descalzas de Lesaca (hoy en las Carmelitas Descalzas de Calahorra).

Fernández Gracia, R., «Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra». *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 249-262.
Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 430-431.
Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 157-162.
García Gainza, M.ª C., «La traza del retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaka», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2014*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2014, pp. 298-300.

Desgraciadamente, el retablo mayor de las Carmelitas de Lesaca fue destruido en la Guerra de la Independencia, aunque, por fortuna, se ha conservado su traza, firmada por Josep Ramírez, el gran escultor aragonés del siglo XVIII, en Zaragoza el 19 de junio de 1769. También está rubricada en Pamplona el 18 de julio de 1769 por Ignacio Navarro, escribano, y por Miguel Antonio Olasagarre, maestro de la capital navarra que contrató su ejecución con el compromiso de ajustarse al diseño mencionado con exactitud. Incorpora, asimismo, la escala de quince pies de Navarra.

La traza está realizada a lápiz, tinta y aguada, representa la planta y el alzado de un retablo de corte borrominesco, por el movimiento que le imprime a la arquitectura de trazado curvo. Monta sobre un pedestal de mármoles, avivado por el color, y un banco sobre el que se alza un cuerpo de cuatro columnas enguirnaldadas de lazos romboidales y esbelto canon de capitel compuesto. Remata en un ático con el Crucificado inscrito en un arco con casetones. Este diseño respira el academicismo de la época tanto en el lenguaje ornamental de carácter clásico como por guirnaldas, dentellones, escamados, cartelas o tableros de decoración abstracta de talla fina. La hornacina central está cubierta por un dosel con guardamalletas, que recuerda al utilizado en la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza.

Se trata de otro encargo de Ramírez para tierras navarras, junto al retablo mayor de Peralta y la invitación para trazar el de la Virgen del Camino de Pamplona (1766) y las esculturas de las Comendadoras de Puente la Reina (a. 1770).

La profesora García Gainza proporcionó la noticia de su existencia en el archivo conventual, describiéndolo y analizándolo. En realidad, Ramírez proporcionó trazas para el retablo mayor y cuatro colaterales, según pudimos documentar en los contratos firmados para su ejecución. El escultor zaragozano se limitó a trazarlos y dar los oportunos condicionados, con los que trabajarían artistas navarros. La labor escultórica propiamente dicha de los bultos redondos quedó reservada a Ramírez, según se comprueba en algunos documentos y grabados de la titular del convento, la Virgen de los Dolores, abiertos por Mateo González, en donde consta la autoría de Ramírez. Un recibo del libro de cuentas no deja dudas al respecto, pues consigna algo más de 2.500 pesos «*que costaron las nuevas estatuas estofadas y doradas, palio y láminas hechas en Zaragoza por el referido Ramírez en virtud de sus contratos de 25 de marzo y 24 de junio de 69 y por la Real Orden de Su Majestad de 10 de octubre de 70 se permitieron sacar y conducir libres de derechos reales, como se ejecutó y algunas están sin colocarse en sus puestos* ». No era la primera vez que algunos objetos llegaban sin el pago preceptivo de las aduanas a una clausura, como ocurrió con el terno de las Benedictinas de Estella.

A juzgar por una de esas mencionadas estampas, la imagen titular era de gran calidad y se inspiró en la Piedad de Aníbal Carracci del Museo Nacional de Capodimonte (Nápoles), realizada hacia 1600 y difundida por numerosas estampas, fundamentalmente las de Pieter de Bailliu (1634).

Todos los detalles de la traza están realizados con gran maestría, precisión y exquisitez. El proyecto está ejecutado con preciosismo al igual que el dibujo del resto de las imágenes previstas para el retablo, todas ellas en sintonía con las devociones carmelitanas. Se sitúan sobre pequeños pedestales con cartelas que llevan grabados sus nombres, en los arranques de los intercolumnios. Representan a san Joaquín con la Virgen Niña vestida de carmelita, san José, un Arcángel y santa Ana. Todas ellas son figuras elegantes de esbelto canon, moduladas con acuarela. En el ático se representa el crucificado.

El autor del dibujo, José Ramírez de Arellano, fue solicitado desde otros proyectos navarros pertenecientes a la última etapa de su vida. Concretamente, se sitúan entre 1766 y el mismo año de su muerte, 1770, es decir, en los últimos cuatro años de su existencia, cuando su fama de magnífico artista era suficientemente conocida. Junto al diseño y esculturas de Lesaca que nos ocupan, también se le pidió una traza para el retablo de la Virgen del Camino de Pamplona (1766), y se hizo cargo del retablo mayor de Peralta (1766) y las esculturas para las comendadoras de Puente la Reina (1768), obras estas últimas que figuran entre lo mejor de su producción.

[Ricardo Fernández Gracia]


Escala de quinze pies de Navarra
Joseph Ramirez

Proyecto para la reforma del retablo mayor para la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca

Proyecto para la reforma del retablo mayor de Villafranca
FECHA: 1783.
AUTOR: Santiago Marsili (†1791).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel amarillento verjurado. Tinta y aguadas de colores. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 41,1 x 28,5 cm. Escala gráfica de 20 pies castellanos.
INSCRIPCIÓN: *Este es el modo / con que debera estar / en adelante // Este lado es el que es / actualmente confor* [cortado]/ *es este borron en obr* [cortado] // *Santiago Marsilly.*
LOCALIZACIÓN: Biblioteca Nacional. Dib/14/45/70.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva este dibujo que ha sido incluido entre quienes han estudiado la personalidad de su autor, aunque no lo han identificado como perteneciente a un proyecto no realizado para la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca, algo que hicimos recientemente en un estudio monográfico.

En 1782, cuando apenas habían transcurrido cuarenta años de la construcción del retablo mayor de la parroquia de Villafranca, obra de Vicente Frías (1730-1746), el patronato de aquel templo estimó oportuno eliminar su barroquismo, sin duda influido por las nuevas corrientes estéticas y animados por algunos vecinos residentes en Madrid.

Las primeras gestiones se hicieron con Miguel Zufía y Juan de Angós que informaron con un dilatado escrito en su calidad de «*maestros arquitectos y de escultoría*», juzgando que «*se hallan en el día en una disposición disonante e imperfecta al todo lo restante de la iglesia*». A fines de 1782, el citado Angós envió una carta desde Borja dando cuenta de lo que se estaba haciendo en la colegiata de aquella ciudad aragonesa por Diego Díaz del Valle, ayudado por Santiago Marsili «*maestro escultor, arquitecto y tallista acreditado en esas facultades, vecino de la villa de Peralta*».

La primera noticia referente al diseño de Marsili es una carta del mencionado Angós a Felipe Castellano, presbítero y apoderado del patronato parroquial de mayo de 1783, en la que da cuenta de haber recibido el dibujo, objetando algunos detalles. Marsili era un escultor considerado italiano, pero que en realidad era originario de Marsella y residía por aquellos años en Peralta. Su actividad en Guipúzcoa (Amasa, Ataun y Abalcisqueta) ha sido estudiada por Astiazarain y Cendoya y Zorrozua, además de su obra en Borja en el artículo citado de Boloqui Larraya y otras como la interesante caja del órgano de Peralta, que hemos documentado recientemente. Falleció en Villafranca en 1791, tras haber dictado su testamento en la misma localidad.

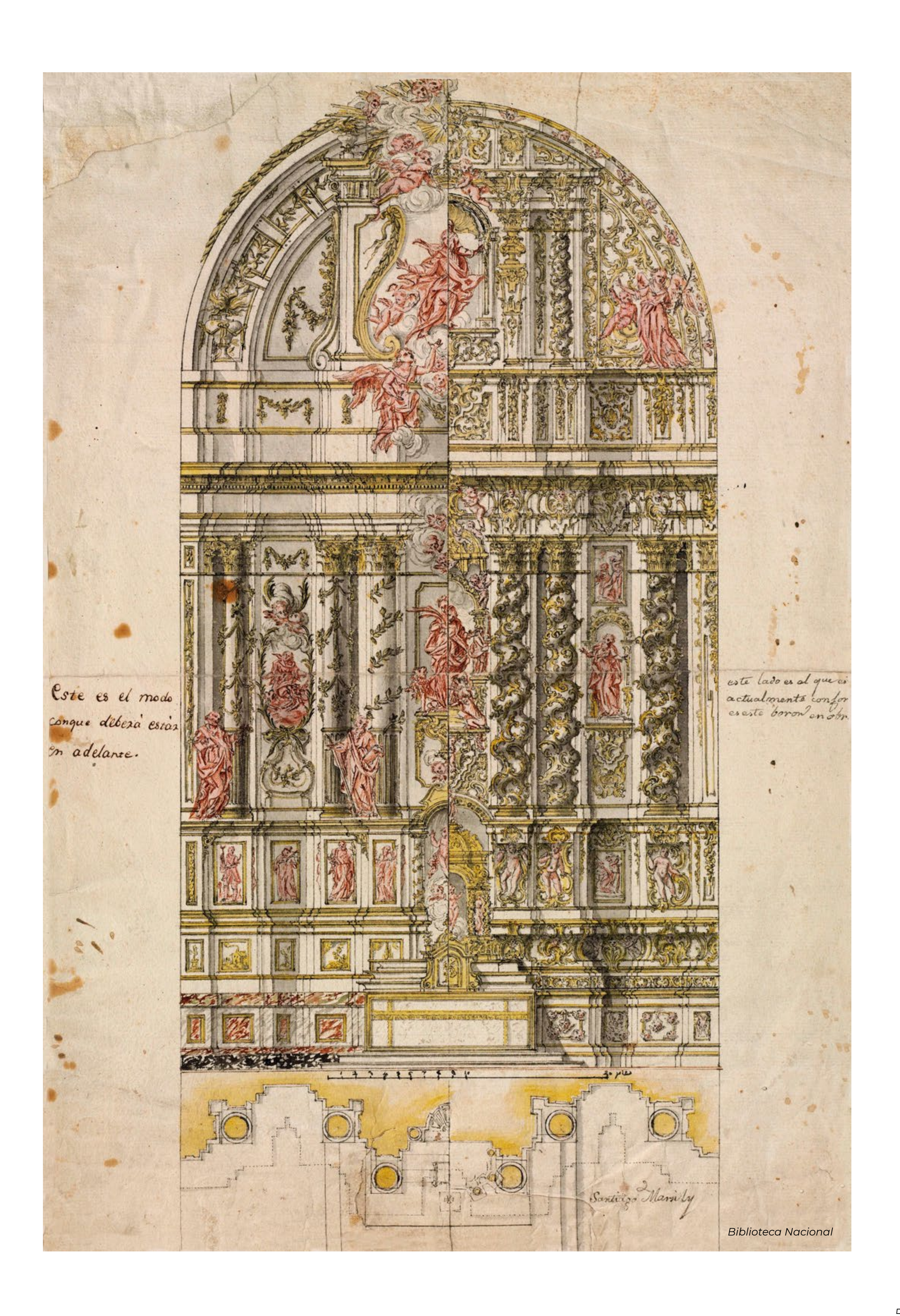
Si nos atenemos al dibujo, lo que planteaba Marsili era la eliminación de los follajes superfluos de las distintas partes de la pieza, en las inferiores, quitando ornato y sustituyéndolo por jaspeados en el zócalo y por epítetos de la letanía lauretana en la zona de la media caña. Las ricas ménsulas, con ángeles tenantes, vendrían a albergar relieves escultóricos y en el cuerpo, amén del afeitado general, la sugestión del retablo mayor de Peralta, obra de José Ramírez (1766-1771) es un hecho tanto por el tipo de columnas con el tercio inferior estriado y el resto liso con guirnaldas, como por la colocación de los soportes de esculturas. El ático también presenta una transformación total, al suprimirse estípites y salomónicas vestidas, así como las superficies repletas de vegetación y sustituirse por un relieve enmarcado, unas guirnaldas y unos potentes casetones, eso sí, sin que faltase la gloria de abolengo berninesco tan querida por los retablos del último barroco.

En octubre de aquel mismo año Cristóbal Salesa, escultor de Borja, emitió un juicio muy negativo sobre el diseño que se le envió, a la vez que se ofrecía a trazar un nuevo plan, por cuyo trabajo no cobraría nada si se le encargaba a él la obra o si la Real Academia de San Fernando lo reprobaba. En un largo pleito interpuesto por Salesa podemos leer todo tipo de argumentos para tratar de que se le adjudicase el retablo, constituyendo un perfecto ejemplo de cómo los académicos supernumerarios, apoyados por la legislación real y la Academia, trataban a toda costa de imponer las nuevas formas. En ellos alude a la circular del rey de 1778, en la que se ordenaba remitir los proyectos a realizar a la Academia y a la Real Pragmática de 1782 sobre la dignificación de las Bellas Artes y su separación de las artes mecánicas.

Por causas que no hemos podido averiguar, posiblemente por el pleito protagonizado por Cristóbal Salesa, el retablo no se contrató hasta 1786, cuando el citado Marsili y los doradores Juan José del Rey Matías Garrido se hicieron cargo de la obra, ya estudiada por M. I. Astiazarain. El plan contó con los pareceres de Diego Díaz del Valle y del citado Juan Angós, e incluso de fray Manuel Ortega, que residía en el convento de Alfaro y dirigió la construcción del retablo mayor de los Franciscanos de Olite. El nuevo retablo (1786-1789) ya no se avino al diseño que nos ocupa. Los tres años transcurridos fueron pocos, pero lo suficientes como para que el nuevo retablo ya no fuese tardobarroco, sino decididamente de líneas neoclásicas.

[Ricardo Fernández Gracia]

Astiazarain Achabal, M. I., «Aportaciones a la obra de Santiago Marsili, arquitecto y escultor de la época de Carlos III», *Anales de Historia del Arte*, núm. 1, 1989, pp. 229-244.
Cendoya Echániz, I.; Zorrozua Santisteban, J., «Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzcoa», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, t. 47, 1991, pp. 133-161.
Fernández Gracia, R., «El triunfo del Academicismo en los retablos baztaneses y el proyecto para el mayor de Villafranca (1783) en un dibujo de la Biblioteca Nacional», en R. Torres Sánchez (ed.), *Studium, Magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, Pamplona, Ediciones Eunate, 2018, pp. 467-478.
Prados, J. M., «Proyecto para la reforma de un retablo barroco», *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional – Banco Santander – Arquitectura. COAM, 2009, p. 281, núm. 351.



Biblioteca Nacional

Proyecto para la caja del órgano de la parroquia de San Juan de Huarte

Proyecto para la caja del órgano de la parroquia de Huarte

FECHA: 1797.

AUTOR: Matías de Andrés (act. 1770-1805).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Jacobo Honig & Zoonen (Holanda). Tinta negra y aguada gris. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 38 x 29 cm. Escala gráfica de 10 pies de Navarra.

INSCRIPCIÓN: *Escala de pies de Navarra /Mathías de Andrés*.

LOCALIZACIÓN: Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 263.

El órgano hispano no solo fue –y es– un elemento esencial en la liturgia y el ceremonial católico, sino que también constituye parte sustancial de la decoración de muchos de los templos que salpican la geografía navarra. Esta dualidad entre dos de las artes liberales –música y escultura– tiene su eco en la configuración del instrumento, al participar dos especialistas como lo son el maestro organero, que realizaba todo lo atinente a la musicalidad, y el ensamblador-arquitecto, que hacía lo propio con la caja. De todos modos, esta frontera resulta muchas veces difusa, y existen variaciones regionales, a juzgar por los valiosísimos testimonios recogidos en un proceso preservado en el Archivo General de Navarra. En ellos queda meridanamente claro que para el caso del territorio foral el binomio anteriormente descrito era lo que se estilaba.

En el susodicho archivo se preserva la traza de una caja de órgano que da cuenta de ello, que se acompaña de un interesante conjunto documental en el que se refleja el modo de proceder a la hora de contratar y encomendar la obra, por parte del ayuntamiento de la villa de Huarte, como patrono único de la parroquia de dicha localidad. El 24 de abril de 1797 decidieron unánimemente encargar la redacción de un proyecto para realizar un nuevo órgano, que tenía que seguir el modelo de la vecina Villaba.

Las entrañas del instrumento se encomendaron a Diego Gómez Azoz (1752-1832), celebérrimo y activo organista de Larraga, hijo de un maestro homónimo de Miranda de Arga y autor de más una treintena de trabajos en Navarra. A ello sumó su nombramiento como organero de la catedral de Pamplona, y el trabajo de afinar y componer un elevado número de órganos repartidos por toda la geografía navarra, siendo relevado en la dirección del taller por su hijo Antonio, último exponente de la escuela de organería navarra. Los trabajos y materiales necesarios se estimaron en 6.900 reales de plata.

Por otra parte, la caja se encargó a Matías de Andrés, carpintero y ensamblador de Pamplona examinado en 1770, del que pocos datos se conocen, salvo que fue autor del retablo de la Virgen del Carmen de la parroquia de la Asunción de Lumbier y recompuso el de la Piedad de la parroquial de Aoiz. A su vez, colaboraba activamente con la Hermandad de San Eloy de los plateros de Pamplona, componiendo su altar en San Saturnino en las fiestas del santo patrón. También se le recuerda por ser especialmente crítico con las obras de la «traída de aguas» de Ochandátegui. La caja, de la que se conserva la traza, quedaría presupuestada en 1650 reales fuertes de plata. Si se presta atención al diseño, efectivamente se aprecia la clara inspiración estructural en el desaparecido órgano de Villaba, distribuyéndose los tubos en tres castillos y dos campos, y coronando el conjunto angelotes con instrumentos musicales. La gran diferencia es que se trata de un modelo depurado y clasicista, en contraposición con la decoración rococó del primero, siguiendo el lenguaje de otros órganos del momento, como los de Lodosa y Andosilla.

De todos modos, el presupuesto se encareció con la pintura y el dorado, alcanzando los 11.053 reales, y la villa de Huarte, aunque podía pagarlo, intento buscar alternativas, preguntando incluso por el de Mendigorría, ya que llegaban rumores sobre su venta. Fracasada esta intentona, en abril de 1798 pusieron sus ojos en el del antiguo convento de Trinitarios de Pamplona, que habían sido desalojados tras la Guerra de la Convención, y enviaron a ambos maestros para que lo reconociesen. El estado del mismo hacía necesaria una restauración integral, importando la tasación total 5.890 reales flojos, a los que habría que sumar otros 2.060 por la composición.

El ayuntamiento pretendió se le rebajasen a 5.000, pero la comunidad, presidida por fray Bartolomé de la Concepción, fijó definitivamente el precio en 5.312 reales y medio, acordándose finalmente esta cantidad, a la que hubieron de sumarse los gastos de composición, pintura, dorado y colocación, alcanzándose la cifra final de 7.372 reales y medio. Con ello el ahorro de la villa con respecto al primigenio proyecto fue sustancial, ascendiendo a 3.680 reales y medio. El órgano, ya restaurado, se colocó sobre el arco inmediato a la capilla del niño Jesús que se estaba construyendo en aquellos momentos. Allí se mantuvo hasta 1910, cuando se sustituyó por uno de la casa Roqués de Zaragoza, costeado por el indiano Fermín Ipar y Navascués (1836-1915).

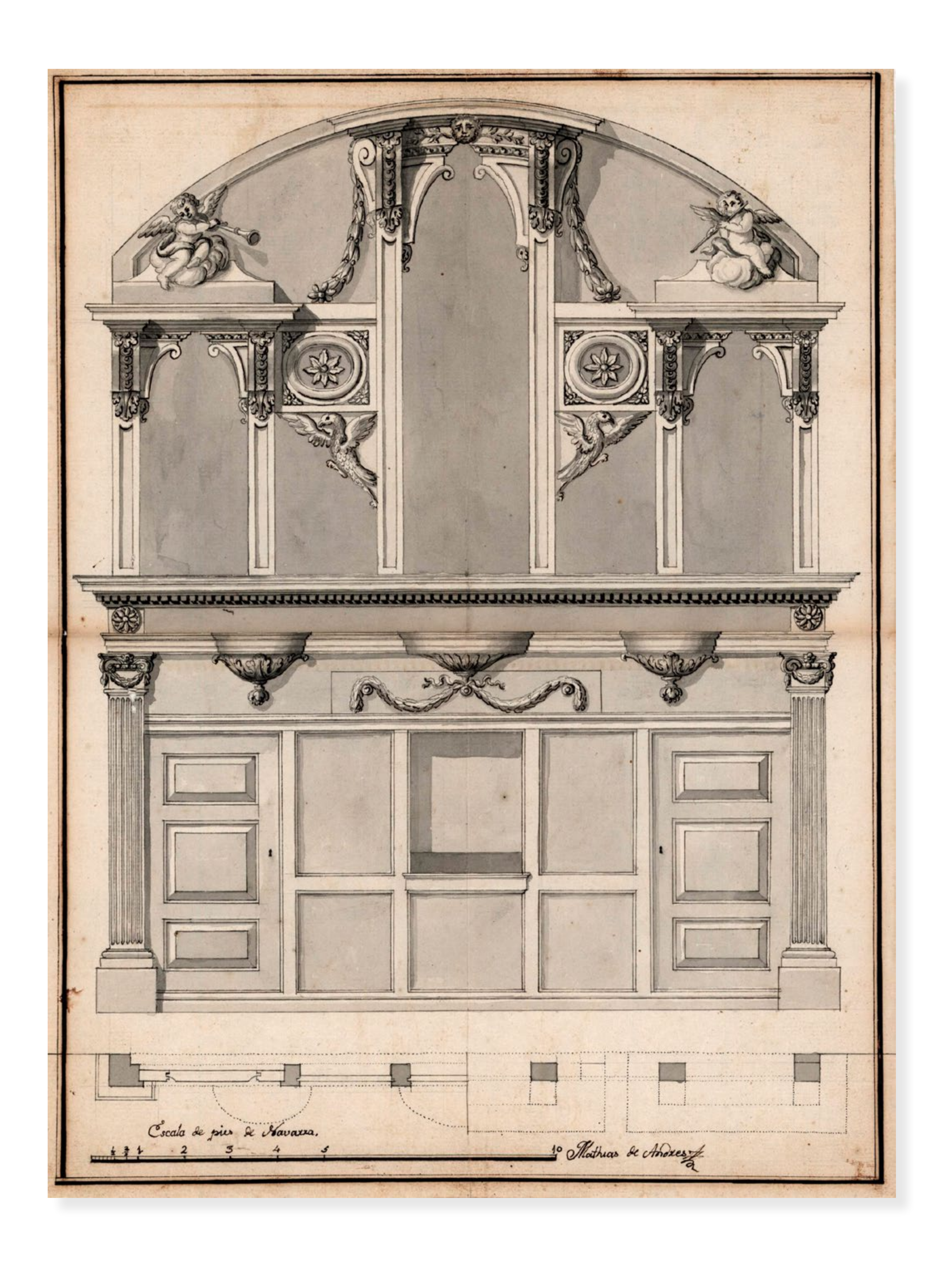
[Eduardo Morales Solchaga]

Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Huarte, José Javier Aquerreta, 1798.

Guijarro Salvador, P., «Memoriales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandátegui, director del proyecto de nueva fachada», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 1, 2006, pp. 119-126.

Morales Solchaga, E., «Sobre La Liberalidad de la Organería», *Ars Bilduma*, núm. 4, 2014, pp. 37-47.

Sagaseta, A.; Taberna, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.


Escala de pies de Navarra.
2 3 4 5 10
Mathias de Andres

Dibujos del *Libro de exámenes* de los plateros de Pamplona

Se trata de un material de contenido extraordinariamente rico desde el punto de vista artístico, tipológico y documental, conservado en el Archivo Municipal de Pamplona. Es una suerte que el *Libro de Exámenes de los Plateros de Pamplona*, encuadernado (42,5 x 29 cm.), se haya conservado pues se trata de un material en la mayoría de las veces desaparecido ya que solamente ha llegado hasta nosotros los *Libros de Pasantíes* de Barcelona, Valencia y este de Pamplona, además de algunos dibujos sueltos de Madrid, La Coruña, Orense y Granada. Su contenido comprende ciento veintiocho exámenes, un número considerable, que están fechados desde 1691 a 1832, que cierra el *Libro de Exámenes* y viene a señalar el declive de la Hermandad de Plateros de Pamplona y probablemente el abandono de la prueba en consonancia con el resto de platerías del país, ya que un año más tarde, en 1832, concluyen los *Llibres de Pasantíes* de Barcelona y en 1882 lo hace el de Valencia.

El *Libro de Exámenes* informa ampliamente de la joyería y platería navarra así como de los numerosos maestros que se inician en este arte a finales del siglo XVII, todo el siglo XVIII y las tres primeras décadas del XIX, un período temporal amplio que nos lleva del clasicismo al barroco y de este al rococó y al neoclasicismo. Es sabido que cada uno de estos dibujos con su correspondiente texto correspondía a las pruebas del examen que aparecen perfectamente reglamentadas en las *Ordenanzas de 1743* y que se componían de una prueba práctica y otra teórica.

En cada hoja aparecen, además del dibujo de la pieza de examen, unas líneas manuscritas por el secretario de la Hermandad en las que figuran datos referentes a cada uno de los examinados como nombre, apellido, origen, fecha en la que tiene lugar el examen, referencia a las distintas pruebas y validez territorial del título obtenido así como autorización para abrir tienda o botiga y a ejercer el arte de la platería imprimiendo su propia marca que el examinado elige en aquel momento. El dibujo de la pieza es la primera prueba del examen del futuro maestro en la que este debía mostrar habilidad de dibujante, que era considerada como propia y específica de un artífice. Así lo expresan las *Ordenanzas de 1743*: «(el) *arte de Platero pide que en sus profesores concurran requisitos mui extraordinarios y diferentes como es el dibujar y otras abilidades especiales*». La pieza era elegida por el examinado entre tres que le presentaban seleccionadas entre las doce para los que se iban a examinar de plata y las nueve para los de oro. Después de pagar el estipendio, la propina y otros gastos de examen, se le comunicaba la aprobación del dibujo y se le mandaba hacer la pieza por su propia mano y ateniéndose al dibujo hecho. Aprobada la pieza, se pasaba al examen teórico que versaba sobre ley y aspectos de metales preciosos y de otros metales y piedras, aleaciones y «*todo lo demás tocante al arte*». Finalizada la prueba teórica, el examinado debía jurar fidelidad en el ejercicio de la profesión y cumplir las leyes, pragmáticas y ordenanzas reales.

Los dibujos son en general correctos y algunos de gran belleza, enmarcándose en orlas decorativas en las que el platero muestra sus dotes de dibujante. Alguno está hecho sobre la hoja doblada buscando el eje de simetría y otros utilizan el compás. Por lo general el dibujo preparatorio está realizado a lápiz y repasado después con tinta negra, marrón o sepia, combinando con el modelado a lápiz gris o azul. Los dibujos de joyas muestran una gran precisión y el color sepia indica el oro en el que se engasta la pedrería en lápiz gris o azul.

Como antes se ha indicado, el *Libro de Exámenes*, contiene 128 dibujos correspondientes a otros tantos plateros, de quienes conocemos su origen, sus clanes familiares y cumplen la exigencia de limpieza de sangre. Son dibujos, algunos de gran belleza, que constituyen la primera prueba en la que debían mostrar su habilidad, previa a las pruebas práctica y teórica. Se trata de piezas religiosas y civiles que van evolucionando con el cambio de gusto a lo largo del siglo XVIII y son expresión de los cambios sociales experimentados a lo largo de la centuria. Las primeras piezas se sitúan en la tradición, mientras que las últimas –salvillas, azafates, cubiertos y bacías– están más próximas a las necesidades de la nobleza y la burguesía incipiente. Arte de línea y color que refleja a su vez una organización compleja, bajo el santo patrono san Eloy.

[Mª Concepción García Gainza]

García Gainza, M.ª C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991.
García Gainza, M.ª C., «El libro de Exámenes de Plateros», *Goya*, núm. 225, 1991, pp. 134-141.
Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.
Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.



Cáliz
FECHA: 1698.
AUTOR: Andrés Franco.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y Aguada sepia. Mano alzada.
DIMENSIONES: 41,4 x 28,3 cm.
INSCRIPCIÓN: *Traza de Andrés Franco año 1698.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Exámenes de los plateros, núm. 11.



Salvilla
FECHA: 1697.
AUTOR: Miguel Amasa.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y Aguada sepia. Mano alzada.
DIMENSIONES: 41,4 x 28,3 cm.
INSCRIPCIÓN: *De Miguel de . Año 1699.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Exámenes de los plateros, núm. 12.



Jarro
FECHA: 1702.
AUTOR: Diego de Arano (1671-1735).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y aguada. Mano alzada.
DIMENSIONES: 41,4 x 28,3 cm.
INSCRIPCIÓN: *Traça de Diego de Arano 1702.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Exámenes de los plateros, núm. 18.



Aguabenditera
FECHA: 1728.
AUTOR: José de Yabar (1713-1777).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada sepia. Mano alzada.
DIMENSIONES: 41,4 x 28,3 cm.
INSCRIPCIÓN: *Esta traza yzo Joseph de Yabar el año 1728.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Exámenes de los plateros, núm. 35.

Diseño para el frontal de la capilla de San Fermín

Diseño para el frontal de la capilla de San Fermín
FECHA: 1725.
AUTOR: Hernando de Yabar (c. 1671-1725).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uvas. Tinta marrón y aguadas azules y amarillas. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 32,5 x 54,2 cm.
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 96A.

El frontal de altar o *antipendium* es una pieza que cubre todo el frente del altar. Los frontales se convirtieron en un lugar para el desarrollo de imágenes de titulares de templos y de ciclos iconográficos durante la Alta Edad Media, con sobresalientes ejemplos en esmalte y pintura. Más tarde y muy particularmente en la Edad Moderna, se realizaron en tejidos, bordados y metales preciosos, singularmente de plata. Estos últimos sólo estuvieron al alcance de los ricos templos, siendo en muchas ocasiones donación de patronos y generosos mecenas, si bien se conservan algunos bordados de especial mención, como los de las Clarisas y Benedictinas de Estella o el de las Agustinas Recoletas de Pamplona.

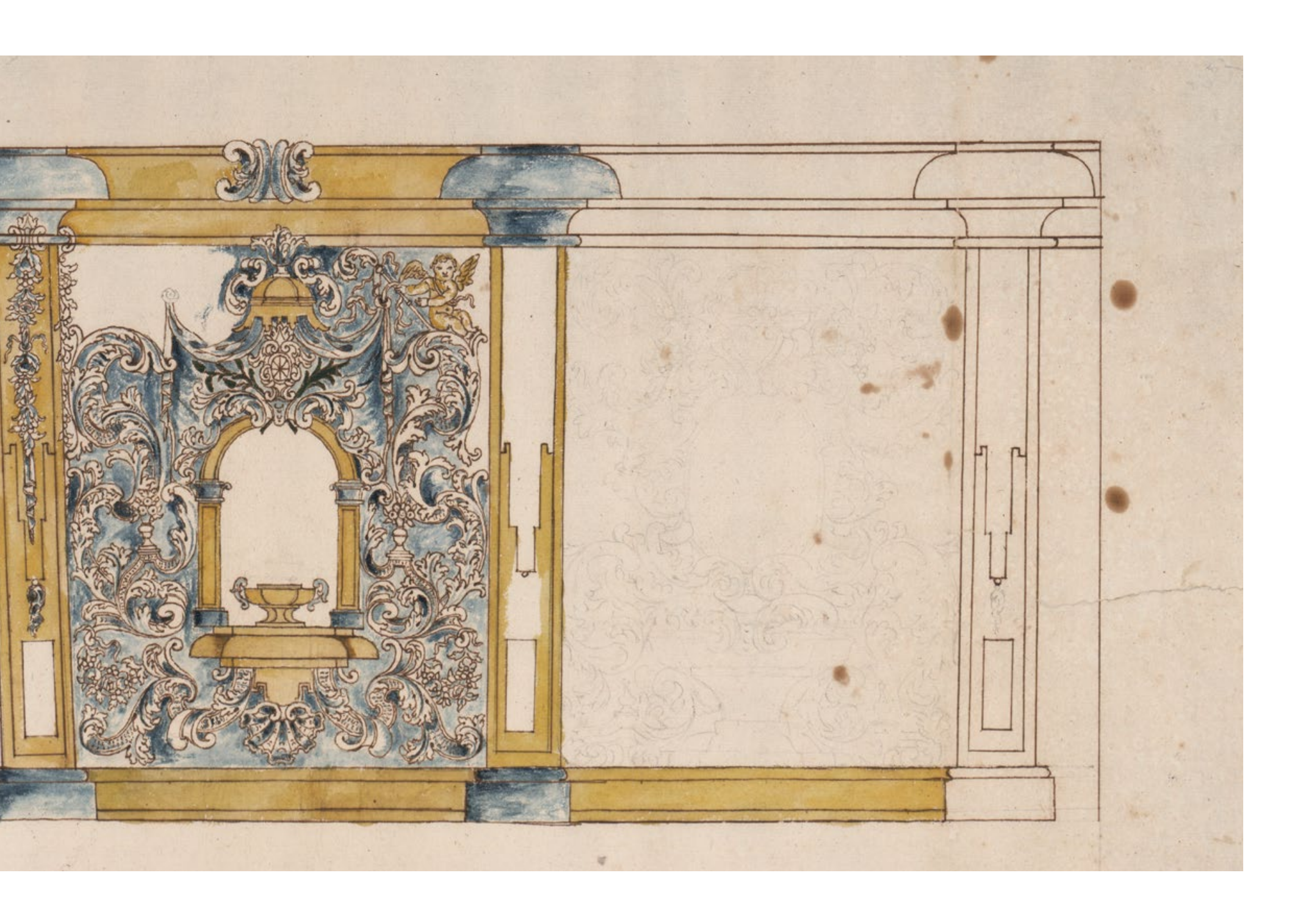
Mercedes Orbe hizo un catálogo de las iglesias navarras que contaron con ejemplares de plata, contabilizando los de Santa María de Tafalla (José Montalbo, 1717), los cuatro de la capilla de San Fermín de Pamplona (Hernando de Yabar, 1725; Antonio Ripando, 1729; y Antonio Hernández, 1733), capilla de la Virgen del Camino de Pamplona (1756, José Yabar) y Santa María de Viana (1758, Juan Antonio Hernández y Manuel Beramendi). Algunos de ellos contaron con un importante donativo para su ejecución, como el de la Virgen del Camino, en el que se invirtieron los 1.500 pesos que habían enviado a tal fin desde Indias los marqueses de San Miguel de Aguayo, en torno a 1738.

De todos ellos, no se conservan más que dos de la capilla de San Fermín, uno de altar y otro para la credencia. La mencionada Mercedes Orbe supuso acertadamente que el de mayores dimensiones es el primitivo que sirvió de modelo a otros dos de idénticas dimensiones y estilo, realizados por Antonio Ripando, en 1729, cuatro años más tarde. La documentación del fondo de Asuntos Eclesiásticos del Archivo Municipal nos ha permitido comprobar que el autor de la pieza fue, efectivamente, Hernando de Yábar, que falleció cuando aún estaba sin entregar la obra, el día 6 de junio de 1725. A petición de su viuda fue pesado, tasado y evaluado el 5 de julio de aquel año por los plateros Diego de Arano, marcador y Luis Oudri, contraste. Yabar fue un destacadísimo platero que trabajó en otras ciudades y dejó obras de la categoría de la peana de la Virgen del Camino (1701), que hizo con el platero francés Daniel Gouthier.

Contextualizado y documentado el frontal existente, comentaremos brevemente el dibujo que localizamos en el Archivo Municipal y que ha de ser obligatoriamente el modelo que se presentó ante las autoridades municipales para que eligiesen de las dos opciones, una para la obra definitiva, ya que no cabe pensar en los otros dos frontales desaparecidos y contratados en 1729 con Antonio Ripando, ya que se le puso como condición hacerlos con la misma labor y hechura que el existente. Queda la duda si el diseño que presentamos en tres partes divididas por pilastras con placas superiores geométricas y colgantes de frutos, es obra del autor de la pieza Hernando de Yabar, algo que parece estar fuera de toda duda, a tenor de su calidad como dibujante.



Archivo Municipal de Pamplona. Asuntos Eclesiásticos, leg. 15.
Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona, Libro III de Difuntos 1672-1730, fol. 124v.
ORBE SIVATTE, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 214 y 305-306.



Dos son las opciones que se presentaron en el dibujo, sin duda para elegir una de ellas, quedando la tercera en blanco, a la derecha. En la central se diseña un medio punto con una peana para ubicar una imagen y un gran dosel superior con el escudo de Navarra. Orlan la hornacina una abigarradísima decoración de roleos vegetales, floreros, guirnaldas de flores y un ángel con el báculo episcopal, figurando en el centro inferior una delicada concha. Esta imagen del santo ofrece similitudes con el dibujo de una aguabenditera, realizado por José de Yabar, su hijo, como pieza de examen para acceder al grado de maestro platero en 1728. La otra opción difiere poco en cuanto a motivos decorativos, simplemente la peana está en la zona central inferior y el centro es un gran óvalo. Todo ese diseño está acorde con modelos de yeserías del momento en distintos monumentos como la capilla de Santa Ana de Tudela o la portada de la *Novísima Recopilación* (Pamplona, 1735), grabada por el platero Juan de la Cruz.

En la realización de la obra, se varió sustancialmente con los diseños, porque se optó por una composición unitaria, presidida por un medallón oval con el relieve de san Fermín en la gloria, y dos figuras alegóricas del Mérito y el Premio, sin que falten los emblemas heráldicos de Pamplona, el escudo del león pasante timbrado por la corona real, orlado de cadenas y las Cinco Llagas. El tipo de decoración es similar en todo al del dibujo que nos ocupa.

[Ricardo Fernández Gracia]

Dos modelos de blandones para la capilla de San Fermín

Dos modelos de blandones de la capilla de San Fermín
FECHA: 1732.
AUTOR: Antonio Ripando (†1772).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigranas: tres círculos surmontados por tres cruces / L B. y racimo de uvas. Tinta marrón y aguadas azules. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 148 x 58,5 cm. y 148,5 x 54,5 cm.
INSCRIPCIÓN: En el de la izquierda: *Este es el perfil o diseño que a elegido / la ciudad arreglado a este se han de / ejecutar por Antº Ripando los quatro / Blandones de plata para la Capilla del / Patron Sn Fermín/ Urrelo scº* // En el de la derecha: *Este es como el del Carmen pesara mas o menos cuatrozientas onzas.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núms. 99 y 100.

Los actuales hacheros de la capilla de San Fermín debieron de sustituir a comienzos del siglo XIX a los barrocos que fueron encargados en 1732 por las autoridades municipales para el ornato de la capilla, aunque queda por comprobar si realmente se llevaron a cabo, con lo que el par de dibujos que presentamos cobra un doble valor. Los blandones o hacheros son candeleros de monumentales dimensiones, utilizados en espacios litúrgicos y también civiles para sostener velas enormes y gruesas con una sola mecha, denominadas blandones o hachas con varios pabilos.

En primer lugar es necesario contextualizar el encargo, en el segundo cuarto del siglo XVIII, momento dorado para el exorno de la capilla, con la construcción del trono o baldaquino del santo (1719-1720), el púlpito (José Coral, c. 1695-1759), los donativos en metálico y en piezas sobresalientes del virrey del Perú don José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte, así como el encargo del ciclo iconográfico de pasajes destacados de la vida del santo (Pedro Antonio de Rada, 1736) y realización de la magnífica peana del santo, diseñada por Carlos Casanova y ejecutada por Antonio Ripando, en 1736. Atriles, candelabros, ornamentos y donativos de otros navarros y pamploneses ausentes, hacen de la capilla del santo y su tesoro uno de los escenarios que hablan con absoluta claridad de devoción y unas circunstancias en nada ajenas a lo que Caro Baroja denominó como *La Hora Navarra del XVIII*.

En el Archivo Municipal de Pamplona hemos localizado un par de grandes diseños, a tamaño natural, de dos modelos de hacheros o blandones con destino a la capilla, que tienen sus referencias manuscritas en diferentes documentos del mencionado Archivo. En una sesión municipal de 24 de julio de 1732 se trató acerca del destino de los más de 4.000 pesos que había remitido el virrey de Perú, don José de Armendáriz, que según escribió «*pudo recoger de limosna entre los paisanos que residen en Indias*». Los ediles consideraron que entre las más precisas alhajas necesarias para la capilla y «*su mayor ornato y ostentación*», figuraba la ejecución de cuatro grandes blandones de plata, cuyo dibujo quedaría en la secretaría municipal para que lo viesen los posibles interesados en su ejecución. En el mismo acuerdo se decidió comprar una partida de plata vieja que se vendía en la ciudad para que sirviese en la obra de los blandones y se trabajasen a la mayor brevedad. Tras la oportuna discusión y aunque algunos regidores eran partidarios de empezar con el trono o peana, se optó por la fábrica de los grandes candeleros.

No cabe duda de que el diseño elegido fue el que lleva la inscripción del secretario municipal, anotando la elección del mencionado modelo.

La siguiente noticia data del día 27 de agosto del mismo año de 1732. En un acta del ayuntamiento se dio cuenta de haber examinado varios memoriales y posturas realizadas para la ejecución de los blandones, estudiando las ofertas de Antonio Hernández y Antonio Ripando, que se comprometían a hacerlos a varios precios «*y últimamente el que en esta consulta se ha dado por el dicho Ripando, ofreciendo hacerlos según cualquiera de los dos diseños o perfiles que ambos han presentado a razón de real y medio la onza si fueren lisos y a dos reales, menos cuartillo, si se hiciesen según el diseño que eligió José Yabar, o haciéndose de la misma hechura y labor que llevan los frontales que hizo para dicha capilla el dicho Antonio Ripando*». Algún edil volvió a discrepar del encargo, insistiendo en comenzar por el nuevo trono para el santo, si bien el auto de ejecución de las piezas siguió adelante.

De los dos diseños, el elegido es el que más barroquismo presenta en los perfiles curvos de la pieza por su movimiento. Presenta base triangular con bolas y garras de león, con los frentes con rica hojarasca y tarjetones, astil en forma de pera con hojas de acanto y cabezas de querubines. El otro modelo se parece a otros realizados en la misma época en madera policromada con base triangular con decoración vegetal y astil bulboso y un trozo de fuste salomónico liso, con la opción de colocar una guirnalda de flores en las gargantas.

El platero adjudicatario, Antonio Ripando (†1772) era natural de Madrid y, tras un periplo por varias ciudades como Salamanca y Valladolid, desarrolló sus trabajos en la capital navarra en el segundo tercio del siglo XVIII. Trabajó diferentes piezas para la capilla de San Fermín, principalmente la peana del santo, gozando de gran prestigio en la ciudad.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1728-1733, fols. 187 y 193 y ss.
ORBE SIVATTE, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 301-303.





Pareja de diseños para la peana de San Fermín

Los grandes iconos devocionales de Navarra, al igual que los de otras regiones, se dotaron, de modo especial, en la época barroca, se revistieron de elementos que acrecentaban el misterio, la sorpresa, el ornato y la suntuosidad, con cortinillas para velar-desvelar, ricas hornacinas, camarines y ostentosas peanas, que acentuaban una temerosa distancia con lo sagrado. La mayor parte de las peanas exentas para asentar las venerandas imágenes se hicieron en madera policromada, algunas de las cuales se han conservado, como las de san Joaquín de Pamplona, Virgen de Araceli de Corella o San Gregorio Ostiense. Sin embargo, las esculturas de más relumbrón contaron con peanas argénteas, en un grupo destacado entre las que se encuentran las de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona, la Virgen del Camino de la misma ciudad, Nuestra Señora de Roncesvalles o san Nicolás de su parroquia en la capital navarra. En todos los casos servían también para acoplarse a las andas procesionales.

A este último conjunto pertenece la del copatrón san Fermín en su capilla que es, sin duda, la más suntuosa y la que forma parte del icono devocional del santo. Su realización corrió a cargo del platero pamplonés Antonio Ripando en 1736, cobrando por sus hechuras 31.481 reales, aunque su diseño fue obra del grabador aragonés Carlos Casanova. Posteriormente, en 1787 se le añadieron los actuales ángeles sobredorados. Tres piezas de madera sirven de alma para el forro de plata, que presenta un movido diseño con perfiles cóncavo-convexos, en el que se albergan una serie de relieves con episodios narrativos alusivos al martirio del santo y a las armas de la ciudad de Pamplona.

La historia del dibujo comenzó el 12 de octubre de 1735, cuando el ayuntamiento de la capital navarra, al advertir que entre el dinero perteneciente a la capilla del santo había como unos 2.800 pesos, como parte de las dádivas del virrey don José Armendáriz, se determinó que «*lo que más precisa hacerse en la capilla del Glorioso Santo Patrón para su mayor ornato es la peana de plata del santo de plata sacándose para ello el diseño o diseños que fueren necesarios y informándose que hay formados por varios maestros plateros*». En noviembre de 1735, las autoridades municipales de Pamplona aceptaron el ofrecimiento de Casanova, entonces residente en Pamplona y que se denomina platero, para hacer la «*traza o modelo*» y en su caso también la pieza. A los pocos días, ya en diciembre del mismo año, los plateros pamploneses Juan Antonio Hernández y José de Yábar, enterados de que Casanova había presentado proyecto, se ofrecieron a hacer la peana con el mismo u otros dibujos que ellos habían elaborado, poniendo por plazo el mes de junio de 1736 y otras condiciones de peso y ornato. Casanova contestó con otro memorial, concretando algunos aspectos del grosor de la plata, que sería distinto en las distintas partes de la pieza, en razón de su ubicación y de tener que incorporar el ornato de bichas, chicotes, fruteros y tarjetas. Los orfebres pamploneses presentaron dos fiadores y Casanova hizo lo propio con otros dos, en este caso el veedor Juan Antonio San Juan y el escribano Joaquín Serrano, tasador de los Tribunales. Además, argumentaba que el platero Antonio Ripando, le alojaría en su casa mientras durase la ejecución de la peana.

En aquel estado del procedimiento, salió a escena el gremio de plateros de la capital navarra, argumentando que nadie podía hacer obras de aquel tipo que no estuviese examinado, conforme a las ordenanzas del gremio. Al final, la pieza fue adjudicada, o al menos la cobró Antonio Ripando, ascendiendo su coste a 31.481 reales. Así consta en acta municipal de 28 de julio de 1736, en que se afirma que se hizo con el modelo de Casanova y la ejecución de Ripando y con los fondos que el marqués de Castelfuerte recogió en tierras de Perú para el culto de san Fermín. También se advierte que aunque se eligió la traza del aragonés, se acordó poder añadir o quitar ornatos a gusto del ayuntamiento, como se hizo con algunos chicotes del remate y otros detalles de la «*idea, forma y modo contenido en el mencionado diseño*». El reconocimiento de la pieza lo hizo el 12 de julio de 1736 Manuel de Osma.

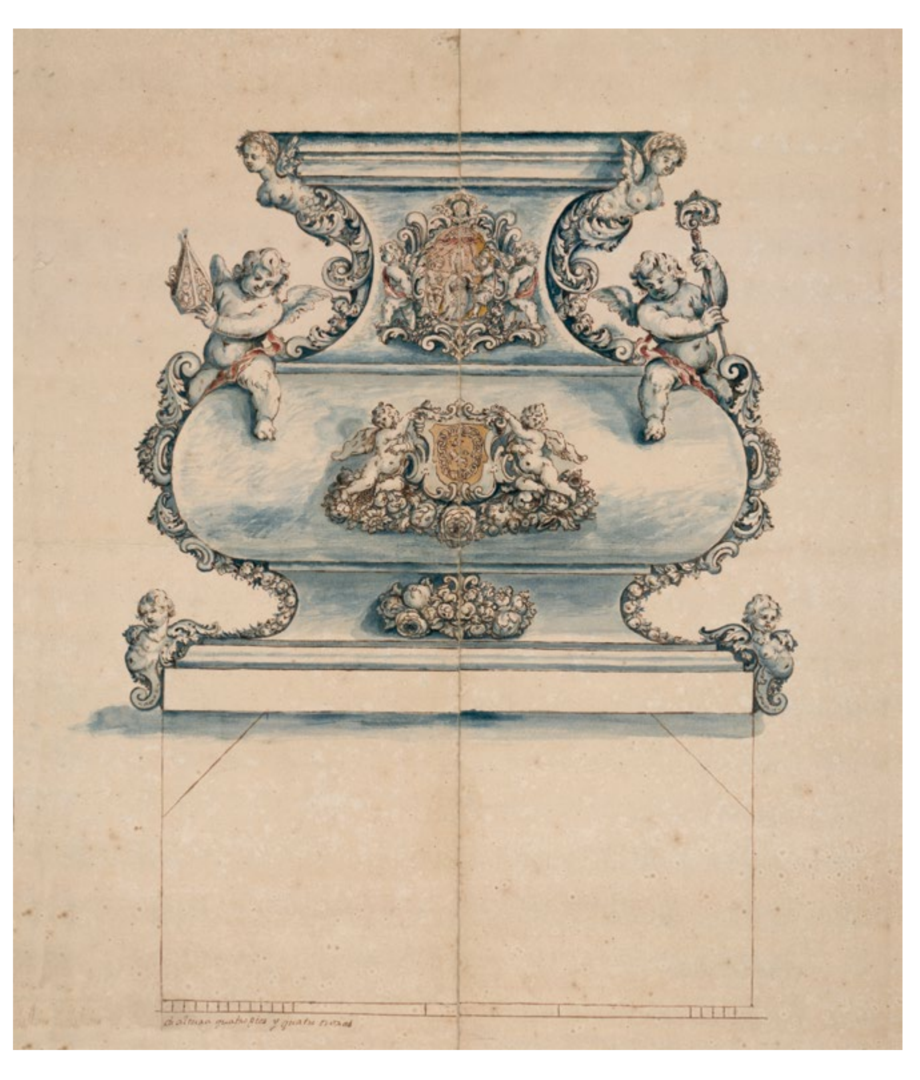
El autor del diseño, cuya traza se conserva en el Archivo Municipal fue, como hemos indicado, Carlos Casanova (c. 1700-1771), futuro pintor de Cámara de Carlos IV, que permaneció en la capital navarra entre 1735 y 1739, titulándose platero, proyectando obras de esa especialidad y realizando planchas para San Gregorio Ostiense en 1737 y 1739, el Corazón de Jesús en 1737, la Virgen de las Maravillas de las Agustinas Recoletas de Pamplona y, posiblemente, para la Trinidad de Erga y la de santa Rita de los Agustinos de Pamplona, que atribuimos a Juan de la Cruz, pero que, tras un detenido examen, nos inclinamos por la autoría de Casanova. Con anterioridad a su estancia en estas tierras había realizado otra en 1729 para la Virgen del Romero de Cascante.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas núm. 32, 1733-1736, fols. 195v. y 263.

Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 39, 79, 93, 95 y 129.

Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020, pp. 17 y 77.



Pareja de diseños para la peana de San Fermín

FECHA: 1735.

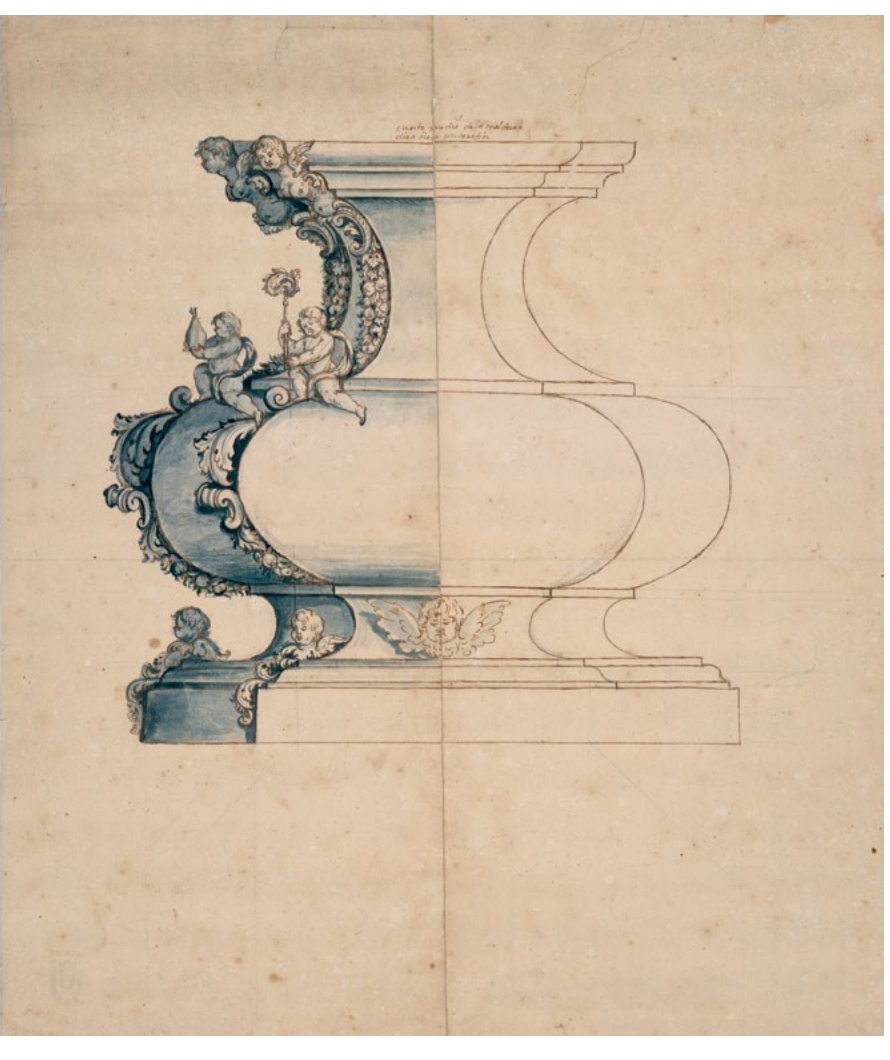
AUTOR: Carlos Casanova (c. 1700-1771).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: racimo de uvas. Tinta marrón y aguadas de colores. Regla, compás y mano alzada.

DIMENSIONES: 50,5 x 43 cm. y 50,5 x 43, 5 cm. Escala gráfica de pies y onzas.

INSCRIPCIÓN: *de altura quatro pies y quatro onzas // en este medio de la moldura / dira bien un serafin.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núms. 94 y 95.



Diseños de mesas para el altar mayor de la catedral de Pamplona

Diseño de tres modelos de mesa de altar siguiendo patrones neoclásicos, los tres articulados por medio de una mesa de altar, iguales las del primer y tercer diseño, y más compleja la del segundo, que se articula por pilastras cajeadas que enmarcan una laurea con el anagrama de María y guirnaldas vegetales. Sobre el altar se sitúa una cruz con sendos ángeles adoradores en el primero; una hornacina rematada por un templete de planta circular con columnas compuestas y cúpula, con ángeles adoradores, iguales a los anteriores, y querubines en el segundo; y el tercero por un templete similar al anterior, pero de planta cuadrada y de mayores dimensiones, rematado por la figura sedente de la Fe. Junto al diseño de estos altares se presenta su planta, así como la medida de los mismos en pies castellanos.

Se trata de diseños para el altar mayor de la catedral de Pamplona, realizados por el arquitecto vizcaíno, afincado en Navarra, Santos Ángel Ochandátegui (1749-1803), quien había dirigido la obra de la nueva fachada catedralicia, proyectada por el arquitecto madrileño Ventura Rodríguez (1717-1785). La renovación de la catedral pamplonesa, al hilo de las propuestas del marqués de Ureña, no se limitó a la construcción de una nueva fachada, sino que también se quiso modernizar su interior, para lo cual Ochandátegui presentó al cabildo un plan de renovación y modernización que afectarían al coro, presbiterio y capillas laterales, en el que se incluía la sustitución de altares y retablos de gusto barroco, que se consideraban maquinas monstruosas, por nuevos diseños de acuerdo al gusto neoclásico. Así, Ochandátegui entregó al cabildo el 7 de agosto de 1780 el denominado como «*plan de aseo*», para reformar el interior catedralicio, que completó con un segundo memorándum el 20 de noviembre de 1800, «*Memoria de las reformas y adornos*», en el que se incluían los diseños de las reformas que pretendía ejecutar, entre los que se incluye el dibujo aquí estudiado.

En dicho memorándum Ochandátegui planteaba reformar el presbiterio, colocando dos altares laterales simétricos, el de los Reyes y otro en el que se colocaría a la Virgen del Sagrario, y sustituyendo el altar mayor por uno de los que él presentaba, recogidos en este dibujo: «*En el presbiterio se ha denotado la planta que debe ocupar el altar de los Reyes, y en simetría de el otro altar igual, donde podrá ponerse si pareciere la Ymagen de nuestra Señora de el Sagrario en cuyo caso estará el altar mayor con mucha seriedad y despejo sin mas aparato que el de la cruz puesta en la forma que indica el dibuxo nº 2º letra A a diferencia de las octabas del corpus y nra Señora en las quales se podrá colocar bien el mismo tabernaculo de plata que ahora se acostumbra quitando la cruz en esas ocasiones; pero si se considera preciso que la Ymagen de el Sagrario haya de ocupar siempre el altar mayor se podrá construir un tabernáculo estable y fijo, y que incluya en su pedestal el nicho para la Ymagen según demuestra la letra B, o bien formar solamente el tabernáculo conforme a la figura C, cuya planta esta proporcionada para dicha Ymagen y solamente seria preciso sacarla a otro altar en las octabas de el Señor para poner la custodia*».

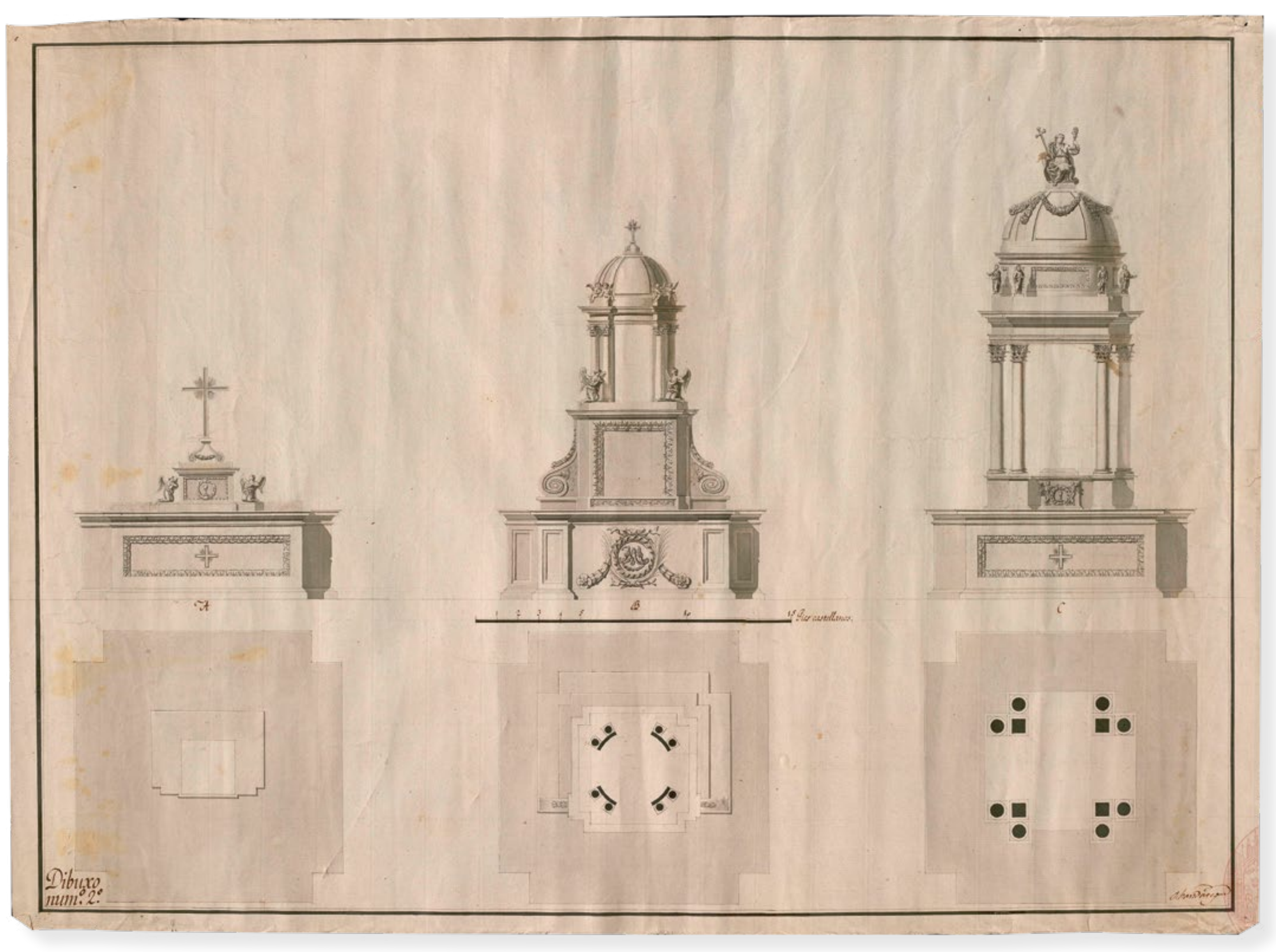
Para llevar a cabo este proyecto Ochandátegui proponía también retirar el retablo mayor de la catedral y reubicarlo en el brazo del crucero, tal y como el mismo arquitecto indicaba en la planta general del edificio que había proporcionado. Para cubrir los lienzos de pared que quedarían al descubierto tras retirar el retablo, planteaba la colocación de pinturas con la vida de Nuestra Señora, mientras que proponía cerrar el presbiterio colocando en su perímetro la sillería del coro y un trascoro realizado con piedra de Guenduláin.

El memorándum del 20 de noviembre, además del dibujo con los diferentes modelos de altar que presentaba Ochandátegui, incluía también otros cinco dibujos, uno con el diseño del nuevo coro, dos con la disposición que debían tener los altares de las capillas laterales, mirando hacia la nave central, otro con el diseño para una barandilla de piedra con tracerías góticas para cerrar las capillas, eliminando las rejas existentes, y otro con el enlosado de la catedral.

Aunque finalmente las reformas que Ochándategui señalaba en su memorial y se ilustraban en sus dibujos no se efectuaron, el mismo no cayó en el olvido, ya que con posterioridad se realizaron en la catedral varias reformas que basan su ejecución en las propuestas del arquitecto: traslado del coro, reforma de altares y mesas de altar, o el baldaquino del trascoro, con templete inspirado en los presentados por Ochandátegui en este dibujo.

[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

Fernández Gracia, R., «El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen», en Ramallo Asensio, G. (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003.



Diseños de mesas para el altar mayor de la catedral de Pamplona

FECHA: 1800.

AUTOR: Santos Ángel de Ochandátegui (1749-1802).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana con flor de lis dentro de un escudo coronado y rematado en la parte inferior por una copa invertida y las iniciales JH&Z, y filigrana con J.Honig & Zoonen, usada por los papeleros holandeses Jacob Honing e hijos. Tinta negra y aguada. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 48,5 x 66,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *Dibuxo num.º 2º // Ochandategui.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos.

Diseño para piezas de altar

Diseño para piezas de altar
FECHA: c. 1800.
AUTOR: Juan José de Armendáriz (1763-1804).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: escudo en orla de cadenas. Tinta negra y aguada sepia con retoques en grafito. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 44,5 x 52,5 cm.
INSCRIPCIÓN: *Explicacion de los Dibujos pertenecientes a este Diseño. // Las letras A, demuestran la planta y Alzado de la Cruz: Las B, de los Candeleros: Y las C, de la Lampara mayor; Las otras dos laterales de a dos y media pies de diámetro mayor; y siete pies de altura. // Escala de pies N para uso de la Cruz y Candeleros. // Escala de pies Navarros para el uso de la Lampara // Josef de Armendariz Arquitecto.*
LOCALIZACIÓN: Pamplona. Colección particular.

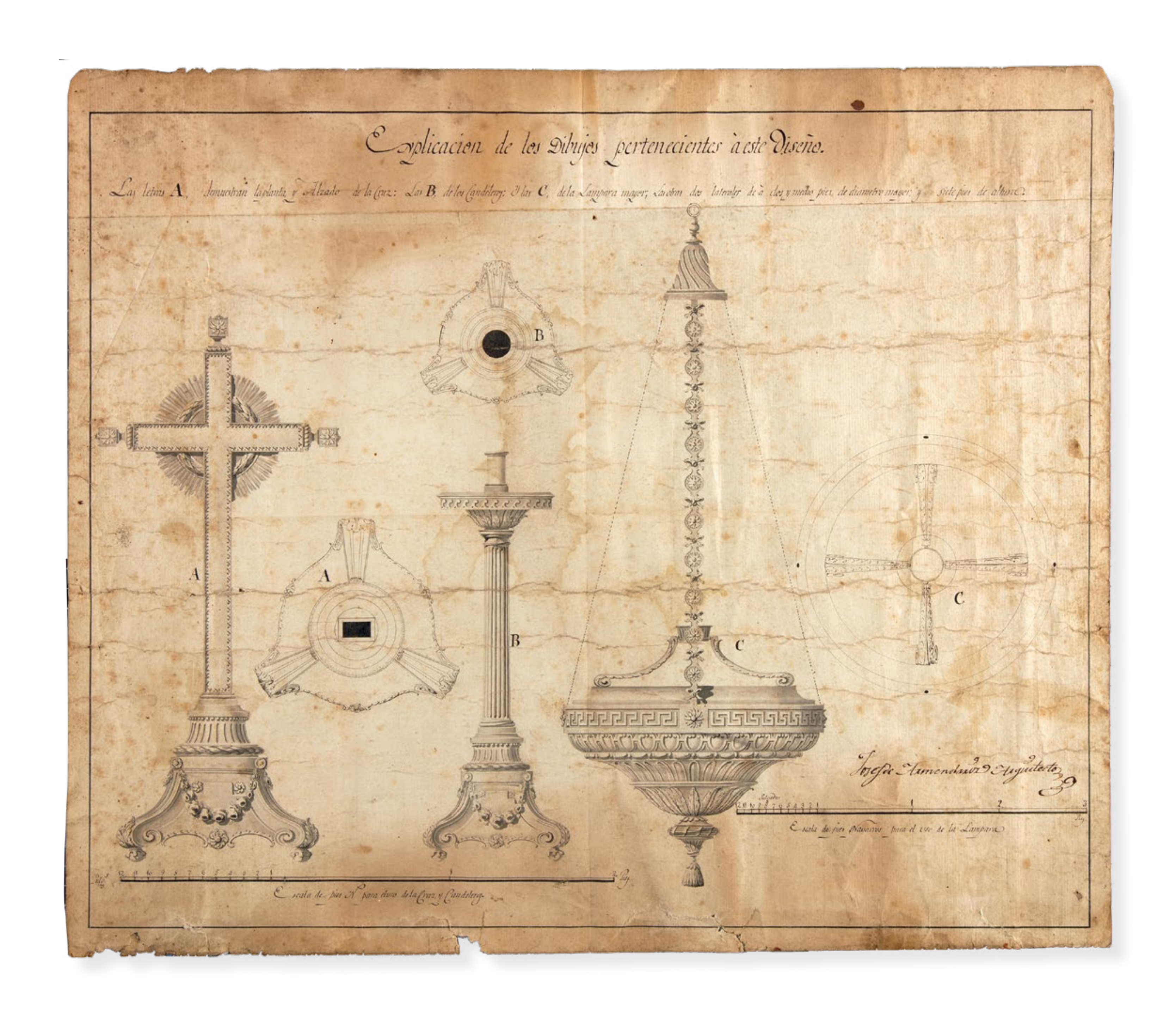
Diseño de tres piezas de platería, que forman un juego de altar, compuesto por una cruz, un candelero y una lámpara, en el que se muestra tanto el alzado como la planta de las mismas, tal y como señalan las inscripciones que las explican. Las tres piezas siguen modelos de gusto neoclásico, con perfiles arquitectónicos y una rica decoración que no enmascara sus líneas. Cruz y candelero presentan una misma estructura, con un diseño igual en los elementos comunes, ya que ambas piezas se colocaban formando un juego sobre la mesa de altar, ambas todavía con resabios barrocos en la estructura de las peanas y en ornamentación de las mismas. Presentan líneas rectas tanto en el brazo de la cruz como en el fuste de la columna del candelero, con decoración de hojas de cardo, rosetas florales, ondas y gallones cóncavos. Mientras que la lámpara se articula mediante cuerpos horizontales, alternando los rectos con los cóncavos y convexos, cada uno diferenciado mediante la decoración que presentan, a base de gallones, hojas de cardo y palma, rosetas florales, fasces, ovas, gallones y grecas, que, sin modificar las líneas arquitectónicas de la misma, generan un rico efecto visual. En la decoración de esta pieza Armendáriz demuestra su dominio de la ornamentación clasicista, desplegando una amplia variedad de cenefas decorativas, que no se repiten, mientras que en la cruz y el candelero emplea otro tipo de motivos. Junto al alzado de las tres piezas se presenta también la planta de las mismas, en el caso de la cruz y candelero de igual formato, diferenciándose tan solo en el cuerpo central.

Este dibujo es el único diseño de piezas de platería conocido del siglo XIX, exceptuando los dibujos de exámenes de los plateros de Pamplona, y sorprende que este firmado por el arquitecto José Armendáriz, y no por un platero, lo que suele ser habitual en este tipo de piezas. Armendáriz (1763-1804), formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, fue arquitecto del obispado de Pamplona, puesto desde el que realizó o supervisó varios proyectos para iglesias navarras, de los cuales se ejecutaron los de Cirauqui, Etayo, Ibero, Monreal, Obanos y Unzu. Quedaron sin realizar los de la capilla de San Fermín y del convento de Santa Engracia de Pamplona, y los de las iglesias de Arróniz, Irañeta y Solchaga. Como arquitecto, y tal y como demuestra este diseño, tenía un amplio dominio técnico del dibujo, e igualmente desde su posición en el obispado apoyó la recién creada Escuela de Dibujo del también arquitecto Juan Antonio Pagola.

El diseño aquí presentado, un juego de altar de plata, con piezas que permanecen colocadas de manera permanente en el altar, pregonando la adecuación a los gustos artísticos imperantes en el momento del espacio en el que se encuentran, bien podría estar destinado a uno de los proyectos de remodelación que realizó. Sin duda, desde su puesto de arquitecto del obispado, Armendáriz estuvo al tanto de las novedades estilísticas imperantes, así como de los proyectos realizados para la remodelación y actualización de las iglesias hispanas, como las teorías del marqués de Ureña en cuanto a la depuración de los templos españoles de los excesos del barroco. También tuvo que conocer los proyectos de renovación del interior de la catedral de Pamplona, entre ellos el «*plan de aseo*» que había propuesto el arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui (1749-1803). Así, estos diseños, que obedecen ya al cambio de gusto, y a la aceptación de las líneas sobrias y depuradas del Neoclasicismo, habría que ponerlos en relación a esta corriente renovadora. El hecho de que el diseño se corresponda con tipologías de piezas argénteas utilizadas de manera permanente en el altar podría ser indicativo de que formó parte de uno de los proyectos integrales de reforma de un espacio religioso realizados por el arquitecto, lo cual vendría abalado por el doble plegado de la hoja, que sería indicativo de haber formado parte de un expediente documental. De esta forma, Armendáriz no se limitaría solo a la presentación de las trazas arquitectónicas de sus proyectos, sino que también completaría la visión del espacio interior con la adaptación de los elementos muebles del mismo, incluyendo las piezas de platería que se disponían de manera permanente sobre el altar, para completar de este modo la remodelación según el gusto clásico. Al hilo de esto, no hay que olvidar que el también arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui, en su «*plan de aseo*» para la catedral de Pamplona, había incluido la remodelación, junto a otros elementos del interior catedralicio, de la mesa del altar mayor.

[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
Miguéliz Valcarlos, I., «Diseño para piezas de plata (h. 1800) de José de Armendáriz», en página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006.


Explicacion de los Dibujes pertenecientes à este Diseño.
A
A
B
B
C
C
Josef de Armendariz Arquitecto
Escala de pies Navarros para el uso de la Lampara
Escala de pies N. para el uso de la Cruz y Candeleros

Dibujos preparatorios para los grabados de la edición de los *Anales* en el Siglo de las Luces

Dibujos preparatorios para los grabados de la edición de los Anales de 1766: Cabeceras de los libros 3 y 12: Hallazgo del cuerpo de san Fermín y la Herencia de Sancho el Mayor
FECHA: 1764-1765.
AUTOR: José Lamarca (doc. 1756-1784).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: BEARN y I. GUSSON. Tinta marrón y aguada gris. Mano alzada.
DIMENSIONES: 15,2 x 21,5 y 15,5 x 21 cm.
INSCRIPCIÓN: *Lib. 3ro Tomo 1ro // Lib. 12.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Fondo J. M. Oscoz.

Las instituciones del Reino de Navarra, particularmente su Diputación, a través de sendos impresores, costearon la mayor empresa editorial ilustrada del siglo XVIII en la Comunidad Foral: las ediciones de los *Anales* de Moret y Alesón. Tanto para la primera edición destruida (1750-1757), como para la segunda (1766), el encargo de los dibujos y las planchas recayó en su práctica totalidad en un maestro aragonés que se desplazó a Pamplona, el pintor y grabador José Lamarca. El hecho de haberse conservado no sólo una abundante documentación, sino todos los dibujos preparatorios de la segunda edición, algunas planchas y numerosas pruebas de estado, nos sitúan ante un fondo de primera magnitud, en España y en Europa, para reconstruir el proceso creativo de las imágenes, que acabaron ilustrando las cabeceras de los diferentes libros en que se dividen los referidos *Anales.*

La reedición dieciochesca de la historia de Navarra se ha de contextualizar en unos momentos en que el reino vio amenazado su *status*, ante las reformas centralistas de los Borbones. En el siglo anterior, la primera edición, obedeció a un deseo de contrarrestar los intentos centralizadores de la monarquía de Felipe IV, rescatando un pasado glorioso, como cimiento de un renovado «foralismo». Para ello se reivindicó la conciencia histórica propia, gravemente alterada por autores foráneos, en unos momentos en que los fueros y la propia entidad del reino, parecían correr peligro. En pleno Siglo de las Luces, los «fueros» constituían la principal señal de identidad para Navarra, como colectividad. Aquel *status* suponía para algunos un incómodo arcaísmo, especialmente, en el reinado de Carlos III, en el que los ataques contra los «fueros» se convirtieron en una actitud permanente y, de manera muy especial, a partir de 1766, cuando el conde de Aranda subió al poder y Campomanes no discutía sobre asuntos concretos de tipo económico o militar, sino sobre el mismo fundamento del régimen foral. La Diputación del Reino, debió pensar que los libros de Moret y Alesón vendrían muy bien como soporte histórico ante aquella situación.

La autoría de Lamarca para los dibujos y las planchas está probada por las firmas que llevan algunos de los grabados, así como por numerosos documentos. La portada de la edición se encargó a Madrid, al prestigioso Juan de la Cruz Cano y Olmedilla.

El análisis de los dibujos a tinta y aguada de los resultados finales en los grabados, permite hacer un seguimiento de cómo se fueron transformando en muchas ocasiones algunos detalles textuales, que José Lamarca había pasado por alto. La vigilancia de los diputados del Reino sobre aquellas ilustraciones se realizó de modo minucioso, como se comprueba en diferentes estampas. Los grabados aparecen en las cabeceras de los capítulos, con temas historiados de gestas correspondientes a los diferentes reinados. El mensaje que subyace bajo todas las ilustraciones es múltiple, siempre con la intencionalidad de resaltar unos hechos y, sobre todo, unas ideas sobre las distintas etapas y reinados. En primer lugar, encontramos algunas imágenes referidas al arraigo de la fe cristiana, la cimentación sobre la Iglesia de toda la realidad del Reino, llegando a representarse hasta hechos milagrosos, como el hallazgo del cuerpo de san Fermín o la batalla de Simancas. No faltan las alusivas a la configuración geográfica del Reino, la reconquista, la preeminencia de los reyes cristianos sobre los musulmanes, e incluso las que van más allá de nuestras fronteras, como la participación en las cruzadas y, por supuesto, las Navas de Tolosa. En otras representaciones, se exalta la valentía de los navarros, puesta de manifiesto en batallas, cercos de ciudades y otros hechos de armas singulares y, como no podía ser menos, el amor y respeto del pueblo por sus soberanos, a los que se representa como portadores de todas las virtudes cristianas y morales. Todas esas claves se descubren en la plasmación de determinados hechos, intencionadamente buscados, que ponen de manifiesto el deseo de cantar glorias y excelencias de soberanos, pueblos y ejércitos.

El encargado de la vigilancia de la edición, fue el jesuita Joaquín Solano (Pamplona, 1723-Roma, 1803) que poseía una amplia cultura y buenas dotes como orador y escritor. Lamarca recibió diversas apostillas a los dibujos preparatorios, con el fin de corregir desde pequeños detalles a visualizaciones más precisas de milagros y hechos históricos. Las observaciones y correcciones que se impusieron al dibujante y grabador por parte de la Diputación y el padre Solano afectan a detalles, en aras a hacer más intenso el relato narrado en la composición gráfica.

Diego Fargües, natural de Francia, fue la persona con la que se contrató todo el papel destinado a la edición de 1766. Por un recibo fechado en 1765, declaraba haber hecho y entregado mil cuatrocientas dos resmas de papel a quince reales cada resma, además de otras partidas de diferentes calidades de papel. Las filigranas que aparecen son numerosísimas en el conjunto de dibujos: I GASSOU, BEARNE; círculo con cruz inscrita y sendos grifos; FIN, dos círculos, 1764; I FARGUES; FIN, dos círculos, 1762; BEARN; I. CUSSON; FIN, tres círculos, 1764 y un círculo con cruz en su interior entre grifos.

[Ricardo Fernández Gracia]

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.
FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores», *Artigrama*, núm. 32, 2017, pp. 117-151.


Lib. 12.


Lib. 3.ro Tomo 1.ro

Dibujos preparatorios para las cabeceras de la edición de las *Investigaciones* y las *Congresiones* del padre Moret en el Siglo de las Luces

Dibujos preparatorios para las cabeceras de la edición de las *Investigaciones* y las *Congresiones* del padre Moret de 1766: Cabeceras de la Investigación 1.ª y de la Congresión 8.ª

FECHA: 1764-1765.

AUTOR: José Lamarca (doc. 1756-1784).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana I GUSSON y I GA(..)N. Tinta marrón y aguada gris. Mano alzada.

DIMENSIONES: 15,4 x 21 y 15 x 21.

INSCRIPCIÓN: *Ynvestigaciones Lib. 1ro // Ima labor quaerit, lux aurea clausa recludit // Congresion 8va // Proficit Injuria.*

LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Fondo J. M. Oscoz.

A partir del Renacimiento la erudición humanística y las composiciones simbólicas cobraron un especial auge. En estas últimas se daban cita alegorías, emblemas e incluso los dioses del panteón greco-latino, llegando a convertirse en verdaderos juegos de ingenio y agudeza. Las obras se podían contemplar y disfrutar desde la estética por el amplio público. Sin embargo, aquellas personas con amplia cultura humanística, podían descubrir también reflexiones morales, alusiones políticas o dogmas religiosos.

La alegoría como forma de lenguaje retórico y visual se utilizó desde la época clásica. Etimológicamente, significa «decir de otra cosa» o «hablar de manera diferente». A través de ella se realizaban metáforas continuadas en un sistema de equivalencias mentales con dos sentidos, uno literal y otro más profundo. En el mundo de las imágenes solemos hablar de alegorías para referirnos a las personificaciones de vicios, virtudes, actitudes, aptitudes, territorios etc. El otro elemento de la cultura simbólica con amplísimo desarrollo fue el emblema, que constaba de tres partes: una divisa o lema, sintetizada en una frase generalmente en latín, una imagen (*pictura*) y un texto versificado que explicaba la imagen (*subscriptio*).

En la edición de 1766 de Pascual Ibáñez de las *Investigaciones históricas* y las *Congresiones*, obras del padre Moret, aparecen cabeceras destinadas a glosar la ardua tarea del historiador para hacer florecer la verdad, que se han de insertar en la polémica entre el padre Moret y el padre Larripa y otros cronistas aragoneses del momento.

Para glosar la primera de las investigaciones lo hizo con el tema de la pesca de ostras, tema ya utilizado en la portada de las *Invetigaciones* de 1665, grabada por Cañizares, con dibujo del pintor flamenco Pedro Obrel, establecido en Pamplona. En la ilustración se desarrolla una composición emblemática, consistente en unos buscadores de perlas en el amanecer, con el lema: *Ima labor quaerit, lux aurea clausa recludit* (El trabajo indaga lo profundo, la luz descubre tesoros encerrados). El significado de la escena y del texto latino se relaciona con el estudio y el esfuerzo, habiéndose empleado en otros ejemplos coetáneos. El dibujo preparatorio se aprobó por la Diputación del Reino, con la siguiente advertencia: «*añadiendo una figura que se chapucea en el agua*», algo que Lamarca tuvo en cuenta a la hora de abrir la plancha para las estampaciones. La clave para entender la composición nos la proporcionan algunos emblemas de la época, como Nuñez de Cepeda y Josep Romaguera, que la entienden como glosa del esfuerzo y la laboriosidad.

Para la cuarta congresión, dedicada a la elección del rey García Ximénez, el Padre Solano, jesuita encargado de la edición de 1766, eligió un emblema consistente en un paisaje con un álamo en que se enrosca una vid, mientras unos animales corretean debajo. La fuente gráfica se encuentra en las obras de Juan de Borja (Bruselas, 1680) y Núñez de Cepeda (1682), autores que le dan un significado de amistad fructífera y matrimonio. El lema dispuesto varía, y reza: «*Sustinuisse decorum est*» (Es hermoso el haber sostenido), en alusión a la relación de los monarcas pamploneses y el condado de Sobrarbe, algo que ocurrió en el siglo X, si bien los historiadores de la Edad Moderna, amparándose en algunas crónicas medievales recrearon, erróneamente, en los siglos VIII y IX.

Para la octava congresión, el Padre Solano eligió un emblema de Francisco Nuñez de Cepeda publicado en su *Idea del buen pastor...* (1682), en el que aparece un emparrado con una podadera y sarmientos en el suelo, junto a su lema en el que se lee: «*Proficit iniuria*» (La injuria le aprovecha). Al modelo se añadió en el ejemplo navarro, dibujado por José Lamarca, la figura del podador para que el mensaje quedase más claro y patente. El comentario del emblema se refiere al fortalecimiento en la adversidad y a la resistencia ante la calumnia, comparando los beneficios de la poda con el dolor de injurias y murmuraciones que, a la postre, son como «*el hierro que cauteriza*».

Como hemos indicado al tratar de los dibujos de los Anales, Diego Fargüés, francés, fue la persona con la que se contrató todo el papel destinado a la edición de 1766. Por un recibo fechado en 1765, declaraba haber hecho y entregado mil cuatrocientas dos resmas de papel a quince reales cada resma, además de otras partidas de diferentes calidades de papel. Las filigranas que aparecen son numerosísimas en el conjunto de dibujos: I GASSOU, BEARNE; círculo con cruz inscrita y sendos grifos; FIN, dos círculos, 1764; I FARGUES; FIN, dos círculos, 1762; BEARN; I. CUSSON; FIN, tres círculos, 1764 y un círculo con cruz en su interior entre grifos.

[Ricardo Fernández Gracia]

Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*. Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.

Congresión 8va

Proficit Injuria.



Dibujos preparatorios para el plano de Tudela y su catedral

En la Biblioteca Nacional se preservan varios dibujos preparatorios que dan fe del modo de trabajar la cartografía en el último tercio del siglo XVIII, y más concretamente de cómo se procedía en el taller de Tomás López de Vargas Machuca (1730-1802), «*geógrafo de los dominios de Su Majestad*». Pensionado en París por el conde de Aranda, y bajo la tutela del prestigioso geógrafo real Jean Baptiste Bourguignon d'Anville, se formó en la técnica cartográfica «de gabinete», que conjugaba la recopilación de datos y mapas anteriores de provincias, con informes enviados por las autoridades locales, prescindiendo del trabajo de campo y de los cálculos científicos. A pesar de la poca exactitud del procedimiento, la importancia de los mapas de López radica en que liberaron por primera vez al país de la dependencia de las cartas extranjeras, que hasta ese momento eran esenciales.

Terminada su estancia, se convirtió en cartógrafo del rey Carlos III, realizando más de dos centenares de mapas siguiendo la susodicha técnica, centrando su atención en la geografía peninsular, aunque sin dejar de lado las posesiones de Ultramar. Su buena labor le supuso el reconocimiento en vida de las más importantes instituciones del país, destacando la Real Academia de la Historia y la de San Fernando, entre otras muchas entidades científicas y culturales. En 1795 propuso a Godoy la creación de un Gabinete Geográfico donde se centralizase la cartografía del país, institución en la que germinó su *opus magnum* el *Atlas Geográfico de España*, que vio la luz dos años después de su muerte y que se considera el legado de toda una vida al servicio de la corona.

En la misma institución se conserva la correspondencia entre el cartógrafo, Félix Guitarte, agrimensor del Canal Imperial de Aragón, y Juan Antonio Fernández, ilustre tudelano al que más tarde se hará referencia, en la que se incluyen trazas y noticias que inspiraron el Plano de Tudela de 1785, que posteriormente sería incluido –junto a otro del recién creado obispado– en otra de las obras más conocidas de Tomás López, el *Atlas particular de los Reynos de España, Portugal e islas adjacentes* (1795).

Las misivas resultan riquísimas en detalles, y dan cuenta de la decisiva participación de Juan Antonio Fernández en la composición, con objeto de complementar el susodicho mapa del obispado –del que reclamó su autoría intelectual– con el plano de la catedral y el de la ciudad, al igual que se había procedido en el caso de Oviedo. De la misma, se deduce que el de Tudela fue reducido en Zaragoza por Félix Guitarte, agrimensor del Canal Imperial, basándose en otro que en su día había ayudado a levantar a Gregorio Sevilla.

Las noticias históricas que incluía y la heráldica del obispado y de la ciudad fueron remitidas por Juan Antonio Fernández. Envió también un traslado del plano de la ciudad que los ingenieros franceses habían realizado para el Canal Imperial, que se tuvo en cuenta para el diseño final. El proyecto le entusiasmó, e incluso pidió con cierta modestia que se le incluyese en la descripción –como así fue– y que se le remitieran las primeras pruebas de la composición. La cordialidad se evidencia en todo momento, e incluso el tudelano le da cuenta de sus otras ocupaciones y del origen de su sobrenombre *el anticuario*.

Por lo que respecta a Juan Antonio Fernández Pascual (1752-1814), es una de las más interesantes de la Tudela del Siglo de las Luces. Hijo de librero, desde niño comenzó a mostrar sus dotes intelectuales, no sólo en la producción literaria y el conocimiento histórico y paleográfico, sino en la vertiente más puramente documental, siendo nombrado archivero diocesano y ordenando los legajos tanto de ilustres linajes de la ribera navarra, como de instituciones tan importantes como la Orden de Santiago y el priorato de Malta en Navarra. Durante la Guerra de la Independencia se encargó, de forma altruista, de los asuntos socioeconómicos del regimiento tudelano. Además de dicha labor, también se mostró como prolífico etnógrafo, copista y escritor, dando cuenta de ello el inventario de bienes realizado tras su óbito. A todo ello se suma, como las trazas atestiguan, su faceta de hábil ilustrador, pues con cierta brillantez realizó diversas reproducciones de monumentos, excavaciones, lápidas, inscripciones, documentos, monedas y sellos. Coqueteó incluso con el pincel, realizando una Inmaculada Concepción para el convento de Santa Clara de Tudela, inspirándose directamente en la preservada en el de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante.

[Eduardo Morales Solchaga]

Castro Álava, J. R., *Juan Antonio Fernández: un tudelano del siglo de la Ilustración, Pamplona* (Navarra, Temas de Cultura Popular núm. 210), Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1974.

Guijarro Salvador, P., *El espíritu ilustrado en Navarra: los marqueses de San Adrián y la Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016.

López Gómez, A.; Manso Porto, C., *Cartografía del siglo XVIII: Tomás López en la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, 2006.

Segura Graiño, C., *Tomás López: geógrafo de Carlos III*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988.



Dibujo preparatorio para el Plano de Tudela de Tomás López (ciudad)

FECHA: 1784.

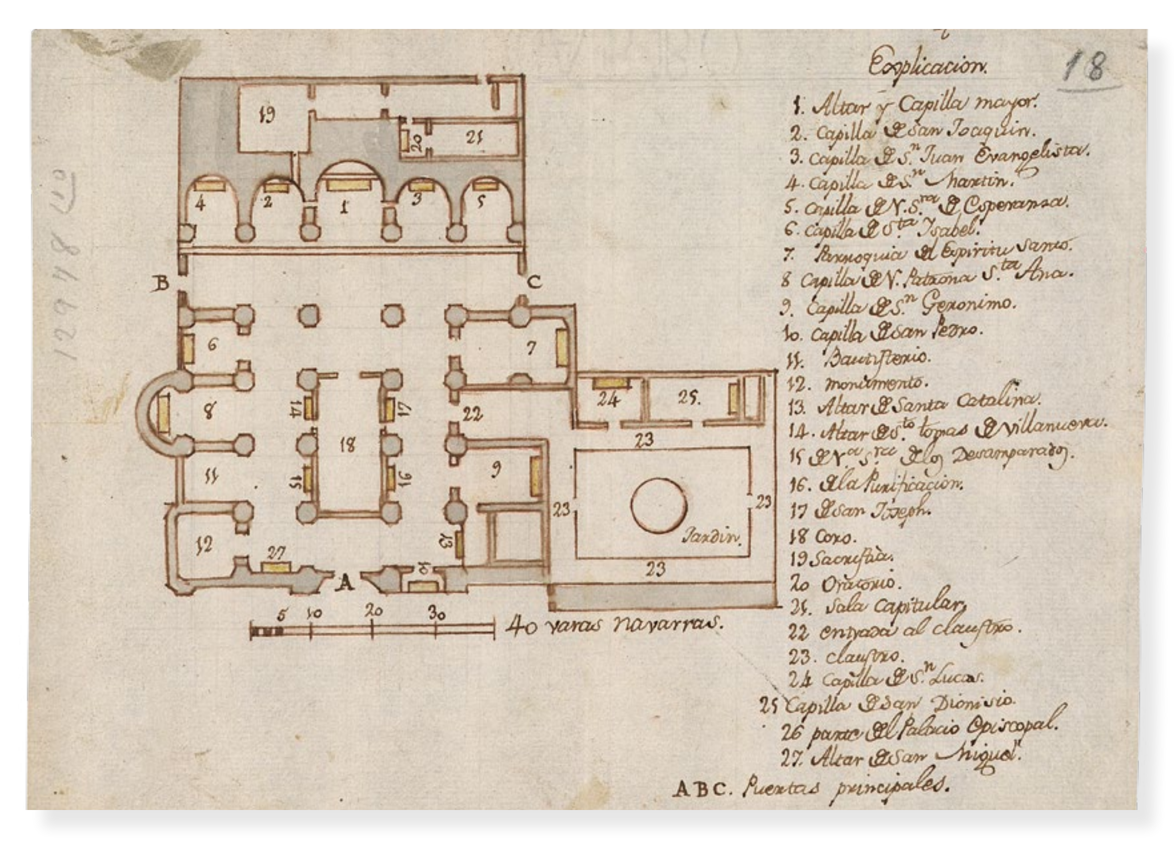
AUTOR: Juan Antonio Fernández (1752-1814).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Grafito y tinta sepia, y aguada en gris y amarillo. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 22 x 43,5 cm.

INSCRIPCIÓN: *Explicación del presente Plano./ Parroqles. Iglesias según preferencia/ 1. Catedral./ 2. Sta. María Magdalena./ .3 Sn. Salvador./ 4. Sn. Nicolas./ 5. Sn. Jayme./ 6. Sn. Jorge./ 7. Sn. Pedro./ 8. Sn. Miguel./ 9. SSma. Trinidad./ 10. Sn. Juan./ Conventos de Religiosos, y Religiosas, se/ gun la antigüedad de su fundación./ 11. Sn. Francisco./ 12. Sta. Clara./ 13. Mercedarios./14. Antoninos./ 15. Dominicos./ 16. Carmelitas Observtes./ 17. Carmelitas Descalzos/ 18. Capuchinos./ 19. Dominicas./ 20. M.M. dela Enseñanza./ 21. Capuchinas/ Hermitas 22. San Marcial./ 23. Sta. Bárbara./ 24. N. Sa. dela Cabeza./ Hospitales 25. De Santiago./ 26. De N. Sa. de Gracia./ Plazas, y calles mas principales/ 27. Plaza de Sta. María, ò de la Verdura./ 28. Plazuela de San Anton./ 29 – dela Magdalena./ 30 – de Sn. Francisco./ 31 – de Sn. Jayme./ 32 – de Sn. Juan./ 33 – Cofrete./ 34 Plaza nueva, ò delos toros./ 35. Mercadal/ 36. Herrerías./ 37. La Rua./ 38. Chapinerías./ 39. Calle Serralta./ 40. El Mercado./ 41. La Concanela./ 42. Calle delos Caldereros./ 43. Calle del Almudí./ 44. Puerta de Zaragoza/ 45. Puerta de Vililla./ 46. Calle del Carmen./ 47. El Albillo./ 48. Calle de Zurradores./ 49. Carnicerías./ 50. Barrio de Sn. Julian./ 51. El Patio./ 52. Camino de Cascante/ 53. Camino de Zaragoza./ 54. Río Queyles./ 55. Río de Mediavilla./ 56. Fuente Almonaresa./ 57. Ribotas./ 58. Cequia del Molino./ Tudela à 15 de Sept. bre de 1784 // Juan Antonio Fernández.*

LOCALIZACIÓN: Localización: Biblioteca Nacional de España: MSS/12978/10.



Dibujo preparatorio para el Plano de Tudela de Tomás López (catedral)

FECHA: 1784.

AUTOR: Juan Antonio Fernández (1752-1814).

SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Filigrana: Carbó de Torrelavid (Barcelona). Grafito y tinta sepia. Regla y mano alzada.

DIMENSIONES: 13,5 x 19 cm. Escala gráfica de 40 varas navarras.

INSCRIPCIÓN: *Explicacion./ Altar y Capilla mayor./ 2. Capilla de San Joaquin./ 3. Capilla de Sn. Juan Evangelista./ 4. Capilla de Sn. Martin./ 5. Capilla de N. Sra. de Esperanza./ 6. Capilla de Sta. Isabel./ 7. Parroquia del Espíritu Santo./ 8. Capilla de N. Patrona Sta. Ana./ 9. Capilla de Sn. Geronimo./ 10. Capilla de San Pedro./ 11. Bautisterio./ 12. monumento./ 13. Altar de Santa Catalina./ 14. Altar de Sto. Tomas de Villanueva./ 15. de Na. Sra. delos Desamparados./ 16. dela Purificación./ 17. de San Joseph./ 18. Coro./ 19. Sacristía./ 20. Oratorio./ 21. Sala Capitular./ 22. entrada al claustro./ 23. claustro. /24. Capilla de Sn. Lucas./ 25. Capilla de San Dionisio./ 26. parte del Palacio Episcopal./ 27. Altar de San Miguel./ ABC. Puertas principales.*

LOCALIZACIÓN: Biblioteca Nacional de España: MSS/12978/10.

Dibujo preparatorio para un grabado de san Fermín

Dibujo preparatorio para grabar una plancha de san Fermín
FECHA: 1789.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y aguada grisácea. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 32 x 25,5 cm.
INSCRIPCIÓN: En el reverso: *Borron lamina Sⁿ Fermⁿ.*
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos.

A fines del siglo XVIII, la imagen que el ayuntamiento de Pamplona proyectaba de sí mismo con los obsequios que realizaba con las estampas de san Fermín no se adecuaba al progreso experimentado en el arte del grabado durante el reinado de Carlos III. Por ello, en 1789, se intentó abrir en Madrid una nueva plancha acorde con la última moda. El dibujo que presentamos fue el preparatorio, para enviar a la Villa y Corte como modelo. La inscripción posterior así lo evidencia al identificarlo como el borrón o primer dibujo para abrir la lámina o matriz del grabado.

El dibujo está realizado a carboncillo y presenta el conjunto de la capilla idealizada como interior clásico, algo que aún no se había hecho con las reformas de 1797, El templete e incluso la peana también están tratados con la eliminación de cualquier rastro de su barroquismo, como las líneas curvo-contracurvas de la peana. El artista que lo ejecutó dominaba bien el dibujo y el estudio de las luces.

Joaquín Cidón, agente de la ciudad de Pamplona nos da cuenta de los deseos de la ciudad en su correspondencia. Son siete cartas y salvo dos que se fechan en Pamplona, las demás son del citado agente desde Madrid contestando, proponiendo o dando cuenta de sus gestiones para la realización de la nueva lámina. La primera, fechada el 6 de abril de 1789, es un buen testimonio acerca del nuevo concepto y situación del arte del grabado en España, de lo anticuado que quedaba para la imagen de la ciudad de Pamplona seguir repartiendo las estampas de Lamarca, así como el deseo de las autoridades pamplonesas de no innovar en cuanto al contenido. Su texto reza: «*La lámina que la ciudad tiene de la estampa de su Glorioso Patrón San Fermín es algo antigua y se halla un poco gastada, por lo que como en el grabado se ha adelantado tanto, y piden las estampas del santo con mucha frecuencia, desea tener una lámina buena, y me ordena prevenga a vuestra merced procure saber de alguno de los más aventajados en el arte, qué coste tendrá hecha con el último primor, en inteligencia de que en el grandor y figura se ha de arreglar a la estampa que incluyo, y en lo demás podrá usar el artífice de su habilidad, pero siempre con conocimiento de que la adjunta está diseñada del mismo modo que el Santo existe en su trono y altar, y por eso en esta parte no se debe variar la nueva, bajo cuyo supuesto se servirá vuestra merced saber su coste y avisármelo para que la ciudad pueda determinar en el particular con el debido conocimiento. Joaquín López, secretario*».

Del 14 de mayo data una carta del agente al ayuntamiento de Pamplona. En ella da cuenta de haber tanteado el coste que podría tener la lámina, que se estima entre los 7.000 a 8.000 reales de vellón. No da el nombre del grabador, tan sólo afirma que es uno de los mejores profesores y que, aunque hay otros de la misma facultad en la capital de España, que lo harían a menor coste «*se hará cosa fea, contra el decoro de la ciudad, pues cuantos facultativos han visto la estampa que V. M. me ha remitido la han graduado de una cosa defectuosísima y ridícula. Verdad es que el autor de ella no tenía mucha obligación para hacer una obra tan decente*». Los adjetivos utilizados están en consonancia con el modo de juzgar las obras barrocas por parte de los académicos y la disculpa que hacen a favor de Lamarca no deja de tener su razón. Cidón afirma que si están de acuerdo, se procederá rápidamente para interesar tanto al que la ha de dibujar como al que la de ha de abrir, advirtiendo que como el santo está bajo una media naranja así se hará, algo que Lamarca obvió, añadiendo las pechinas con escenas de la vida de san Fermín y los genios que hay en las pilastras que sostienen los arcos torales, así como otros ángeles con las coronas de laurel alusivas al martirio del santo que también se omiten en la estampa vieja. Para todo ello se ofrece a dar las oportunas explicaciones a los artífices, procurando agradar en todo a la ciudad.

Otra carta del mismo, fechada cuatro días más tarde, el 18 de mayo, da cuenta de que aquella misma tarde había citado en su casa a otro grabador, al que haría el encargo a menor coste, advirtiendo que «*el dibujo que debe hacer el pintor no sube ni a la mitad*».

El proyecto quedó en eso, quizás por la realización de una lámina en Pamplona por José Dordal, en 1798, copiando la de Bernard Picart de 1714, a costa de una carmelita descalza.

[Ricardo Fernández Gracia]

Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 244-245.



Dibujo preparatorio para el grabado de la Virgen del Villar de Corella

Dibujo preparatorio para grabar la estampa de la Virgen del Villar de Corella
FECHA: 1792.
AUTOR: Diego Díaz del Valle (1740-1819).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta marrón y aguada gris. Regla y mano alzada.
INSCRIPCIÓN: *AVE MARIA PELNA D //Verdadero Retrato de Nuestra Sª del Villar, que / se venera extramuros de la ciud de Corella, en / el Reyno de Navarra, Patroª y Protectora de la mism // D. Diaz Valle deliniavit 1791.*
LOCALIZACIÓN: Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Bienes y Rentas del Villar 1784, actualmente no localizado.

Fernández Gracia, R., «Diego Díaz del Valle: un pintor de Cascante en el Siglo de las Luces», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2013*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2013, pp. 170-173.
Fernández Gracia, R., «La pintura del siglo xviii» en *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 351-353.
Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 200-205.

En 1782 el grabador Bartolomé Vázquez (1749-1802) abrió una hermosa plancha de la Virgen del Villar de Corella que la ciudad pudo hacer realidad gracias a su agente en Madrid don Francisco Javier Ochoa y González de Asarta (Corella, 1755-Madrid, 1830), que ocupó la Cuarta Secretaría de Estado y del Despacho Universal de la Guerra en 1799 y sería objeto de un homenaje ciudadano en 1805 cuando fue promovido a Oidor del Real Consejo de Órdenes. La plancha se ha conservado y se trata de la única de las de su especie guardada, en Navarra, con su estuche original de madera.

Dado que el grabador no se desplazó a Corella, necesitaba un dibujo para proceder a la incisión que hizo el pintor de Cascante, Diego Díaz del Valle. El hecho de que el dibujo lleve el mismo texto que la estampa es una prueba más de la hipótesis que sostenemos. Está firmado en el margen inferior izquierdo «*D. Diaz Valle deliniavit 1791*». Además, el análisis de la pieza nos corrobora en ello porque sin duda el dibujo era el que el citado maestro proyectó para el tabernáculo y camarín de la Virgen unos años atrás, en 1783-1784, con los cristales y espejos traídos desde Bilbao. El dibujo se aprovechó y lo prueba el hecho de que la parte central, correspondiente a la imagen de la Virgen, está recortada del original y añadida para figurar el conjunto. Al igual que en la estampa, la imagen vestidera aparece sobre gran peana, bajo dosel con las cortinas descorridas y un par de ángeles sedentes y ceroferarios. El grabador prescindió del fondo de cristales dibujado por el pintor y lo sustituyó por una ráfaga de rayos.

Diego Díaz del Valle trabajó en otras ocasiones para la ciudad de Corella, y en aquel mismo año de 1791 diseñaba la traza de la puerta pequeña de la parroquia de San Miguel, para ingresar al templo a través de la capilla de Santa Catalina. Diego nació en Cascante en 1740, hijo del también pintor vitoriano Ignacio Díaz del Valle y de su segunda mujer, la cascantina Teresa Condón Falces, con quien había contraído segundas nupcias en 1739. Diego contrajo matrimonio muy joven, con dieciocho años, en 1758, con una vecina de Huarte-Pamplona llamada María Francisca Ardáiz Anocíbar. Del matrimonio nacieron al menos dos hijas, llamadas María Joaquina y Tadea. En 1803 quedó viudo y se casó a los dos años, en 1805, con María Teresa de Etorralde y Organvidea, natural de Ordax, constando en la partida correspondiente como «*profesor de pintura*». Su personalidad artística resulta discreta pero realmente desbordante en cuanto a dispersión geográfica a lo largo de toda Navarra. La razón hay que buscarla, sin duda, en que fue el único de los pintores de caballete afincado en Navarra durante el último tercio del siglo xviii. Desde su localidad natal de Cascante trabajó para Olite, Borja, Cintruénigo, Corella, el monasterio de Fitero y numerosas parroquias navarras, aragonesas y riojanas. Sus pinturas no destacan por su calidad, si bien el ejercicio de su profesión en pleno Siglo de las Luces, le llevó a leer a Vitruvio, Carducho o Alberti y a manejar la *Iconología* de Cesare Ripa, tal y como pone de manifiesto en algunos escritos que dejó y fueron publicados después de su muerte. Su producción abarca desde los monumentos escenográficos de Semana Santa para numerosas localidades, hasta pintura religiosa y galerías de retratos.

La apertura de la lámina y su dibujo preparatorio se deben contextualizar con algunos hechos históricos que hablan de devoción y de las relaciones externas, en este caso de numerosos corellanos con la corte madrileña. La celebración anual en su honor contaba con todos los elementos de la fiesta: clarineros, campaneros y nuncios para anunciarla, faroles, cohetes, hogueras, procesión, sermón, bizcocho y vino para el predicador y música. Esta última se centraba en cantar la misa y la siesta. Respecto a las muestras exteriores de su culto, podemos mencionar el regalo de algunos vestidos, como el ofrecido por doña Maria Teresa San Juan, mujer de don Martín de Goñi en 1776. Asimismo, distintas obras en el santuario y sobre todo en el tabernáculo de la Virgen con su dosel y camarín mencionados. Por último, hay que recordar las numerosas rogativas con su imagen a finales del siglo xviii, en 1772, 1779, 1783, 1786, 1788, 1791, 1792 y 1798, que hicieron que se le conociese popularmente como la «*Llovedera*», según recoge el Padre Juan de Villafañe en la primera mitad del siglo xviii.

[Ricardo Fernández Gracia]


AVE MARIA GRATIA PLENA D
Verdadero Retrato de Nuestra S.ª del Villar, que se venera extramuros de la Ciũd de Corella, en el Reyno de Navarra, Patrõ y Protectora dela misma C.
D. Diaz Valle delineavit 1791.

Dibujo preparatorio para el grabado de Nuestra Señora de los Remedios y Nuestra Señora del Milagro de Luquin

Dibujo preparatorio para el grabado de Nuestra Señora de los Remedios y Nuestra Señora del Milagro de Luquin
FECHA: 1797.
AUTOR: Antonio Rodríguez (1765-1832).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel amarillento. Lápiz negro y aguadas pardas. Regla y mano alzada.
DIMENSIONES: 46,2 x 34,7 cm.
INSCRIPCIÓN: A lápiz con letra de Carderera: *Veneradas en el lugar de Luquin en Navarra / están grabadas // 68 RS. Nª Sª de los Remedios, dibjs por Antonio Rodríguez, Nª Señora del Milagro.*
LOCALIZACIÓN: Museo del Prado, D3523.

La historia de los dibujos preparatorios, las matrices y los primeros grabados de las Vírgenes del Remedio y el Milagro de Luquin, realizados a fines del siglo XVIII, nos es bien conocida gracias a unas diligencias judiciales que se litigaron en el tribunal eclesiástico de Pamplona y los libros de cuentas del santuario. Los grabados y sus dibujos se realizaron en dos tamaños. Del dibujo preparatorio de la lámina de mayor tamaño se hizo cargo Antonio Rodríguez y de la pequeña Juan Manuel Ventura, seguramente el director en la capital de España de los Talleres Reales de Broncería y Marfiles y hábil escultor como grabador. De abrir las dos planchas se encargó el citado Manuel Albuerne (1764-1815), un notable grabador, formado en la Real Academia de San Fernando con Juan Moreno Tejada, donde realizó diferentes estampas de reproducción de obras artísticas famosas.

El dibujo original de Antonio Rodríguez, para el que se serviría del primer modelo hecho por Juan Manuel Ventura, se conserva en los fondos del Museo del Prado y procede de la colección Fernández Durán. El citado nació en Valencia en 1765, era hijo del conserje de la Academia de San Carlos, en la cual estudió, obteniendo en 1781, 1783 y 1786 los premios correspondientes a las 3ª, 2ª y 1ª clases. Ese año de 1786 se trasladó a Madrid, ingresando en la academia de San Fernando, obteniendo en 1790 un segundo premio y siendo por fin nombrado Académico de Mérito en 1795, entregando para su recepción un lienzo de la *Prudente Abigail*, que aún se conserva en la Academia, lo mismo que el que le valió el premio de 1790. Hizo también bastantes dibujos para grabar como ilustraciones de libros científicos, y de vuelta a Valencia, pintó para la Academia y el Palacio Episcopal. Regresó a Valencia tras la Guerra de la Independencia. En 1819 expuso a la Academia de San Carlos sus méritos, solicitando el título de académico de mérito por la clase de pintura, que le fue concedido en 1823. Sin embargo, los encargos, su producción artística y académica siguió relacionada con Madrid, en donde falleció en 1832.

A estos datos, podemos añadir que el mismo maestro realizó el dibujo preparatorio para la estampa que ilustra la Recopilación de los Fueros, editada en 1815, y que grabó Manuel Albuerne.

La composición se centra en las dos imágenes, la primera vestida tal y como aparecía a la vista de los fieles en aquellos momentos con rica corona argéntea y media luna a los pies, pese a ser una talla medieval, y la de bulto redondo o del Milagro en una magnífica versión de la talla renacentista. Llama la atención el gran pabellón superior con sus guardamalletas, del que penden cortinajes que descubren dinámicos angelotes en distintas posiciones, exquisitamente dibujados y grabados. En la parte inferior aparece una gran cartela decorada con una guirnalda de laurel, con tres cabezas de querubines en el centro y sostenida a ambos lados por sendos angelotes sedentes.

Un caso realmente excepcional en el panorama mariano navarro es el de Luquin, en tierras de la merindad de Estella, por figurar en el mismo santuario como titulares dos advocaciones marianas, cuyas imágenes presiden el retablo mayor, contratado por Lucas de Mena y Arróniz en 1719, bajo un doble arco en la hornacina principal. Al parecer, de poco sirvió el mandato episcopal de 1731 por el que se ordenaba «*que en el altar principal quede sola y en medio del trono la dicha Santa Imagen vestida y la otra Santa Imagen de Nuestra Señora de bulto se coloque en el colateral de la Epístola, haciendo un retablo correspondiente de las limosnas que se fueren dando*».

La escultura de Nuestra Señora de los Remedios es una imagen gótica del siglo XIII y la del Milagro es una bella talla renacentista. Ambas poseen un largo historial de devoción y religiosidad popular. Extraordinarias muestras de ello son la hermosa basílica levantada en las primeras décadas del siglo XVIII, entre 1704 y 1721, con el proyecto de Bernardo Munilla, sus retablos barrocos magníficamente dorados y la elegante y suntuosa reja, realizada por Rafael de Amezua, vecino de Elorrio entre 1762 y 1763 y dorada por Eloy Ruete, un poco más tarde, a partir de 1768.

Los ecos devocionales de estas imágenes traspasaron lo propiamente local y los limosneros del santuario se desplazaban hasta la Berrueza, Valdega, la Solana, Echauri, Yerri, Orba y Araquil y pueblos como Lerín, Peralta, Artajona, Andosilla, Sesma, Cárcar, Lodosa, Falces, Milagro, Valtierra, Mañeru y Salvatierra.

[Ricardo Fernández Gracia]

ALBA PAGÁN, E., «Antonio Rodríguez», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/22364/antonio-rodriguez [consulta: 10/05/2023].
FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 194-199.
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. Dibujos Españoles. Siglo XVIII*, vol. III, Madrid, Museo del Prado, 1977, pp. 99-100.


Veneradas en el lugar de Luquin en Navarra
N. S.ª de los Remedios
dibuj.º por Antonio Rodriguez
N.ª Señora del Milagro

Diseño de casulla para la capilla de San Fermín

Diseño de casulla
FECHA: 1787.
AUTOR: José Velat (doc. 1773-1814).
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. Tinta y aguada. Regla, compás y mano alzada.
DIMENSIONES: 117 x 70 cm.
INSCRIPCIÓN: *Joseph Velat, bordador*.
LOCALIZACIÓN: Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, Planos y Dibujos, núm. 101.

En el Archivo Municipal de Pamplona se conserva un diseño de casulla a tamaño real formado por la unión de distintos fragmentos de papel verjurado. Presenta dos tercias partes de su superficie ornamentadas, concretamente la franja central y el lado derecho de la casulla, las cuales están delimitadas por un galón o retorcha de motivos rítmicos que, al igual que el resto de la decoración, está realizada con un dibujo minucioso de gran detalle y precisión. Los motivos ornamentales respetan las franjas tradicionales de la prenda, extendiéndose de forma armoniosa y ondulante. Las rocallas en la parte inferior dan paso a un diseño a base de cintas enlazadas en sentido ascendente que forman curvas y contracurvas, todo intrincado con hojas y flores de carácter naturalista con pequeños colgantes con medallones. Destaca la zona inferior de la franja central, en la cual, en un medallón que en su parte superior cuenta con espigas de trigo y racimos de uvas, campea el escudo de la ciudad de Pamplona. El dibujo, que presenta un excelente estado de conservación, muestra en la zona inferior izquierda la inscripción relativa a su artífice: *Joseph Velat, bordador*.

El origen de este diseño está muy bien documentado, según la información conservada en el referido archivo pamplonés. Consta que en 1787, el regimiento de la ciudad de Pamplona, como patrono de la capilla de San Fermín, decidió hacer un terno encarnado para el servicio de la misma que estuviera a la altura de la dignidad de la imagen. Para ello, se puso en contacto con la condesa del Asalto para que buscara en Barcelona el artífice y los recados necesarios para su realización. Esta se puso en contacto con José Velat, al que califica como *uno de los mejores bordadores de esta ciudad*, el cual realizó este dibujo para que su encargo fuera valorado por el municipio pamplonés. Además, se enviaron varias muestras de raso para cotejarlas *con el color de la Capa del Santo* para que así se eligiera la más conveniente. Estas se conservan junto con la misiva y el diseño de la casulla.

Fue usual que antes de contratar una obra se hicieran llegar dibujos o modelos sobre cómo iba a ser la misma o una casulla de muestra que sirviera de ejemplo de la apariencia final del conjunto. En este caso, las dimensiones del dibujo, a tamaño real, se explicarían porque los mismos diseños de bordados podían ser utilizados después para traspasarlos directamente sobre la tela, algo que se manifiesta por ejemplo en un dibujo que se conserva en Granada de un frontal que bordó Juan Villalón para la iglesia de Santa Ana y en el cual se aprecia la labor de picado que era necesaria para traspasar el diseño al tejido, algo que no aparece en el dibujo que nos ocupa. De hecho, no sabemos si el diseño no gustó al regimiento o que gestiones se produjeron después, pero lo cierto es que José Velat, que en 1772 y 1777 ya había trabajado para Navarra junto al artífice José Estruch llevando a cabo dos conjuntos para las parroquias de Peralta y Milagro respectivamente, no fue al final el elegido para la confección del terno.

Dentro de la tendencia que se dio en los templos e instituciones navarras durante el Setecientos de acudir a bordadores foráneos a la hora de hacerse con obras de importancia, se decidió entonces mirar hacia Zaragoza y concretamente, a un antiguo conocido del ayuntamiento, el bordador Francisco Lizuain. Este, artífice de gran calidad que en 1768 ya había llevado a cabo los paños para los timbales y clarines, fue el que finalmente ejecutó el deseado conjunto encarnado para el servicio de la capilla. Este ornamento, que se utiliza a día de hoy en la procesión del santo patrón, es igual que el terno de *San Fermín* que se atesora en la catedral de Pamplona y que fue regalado a la misma en 1786 por el que había sido obispo de la ciudad, don Agustín Lezo y Palomeque, desde su nueva sede de Zaragoza. Está bordado profusamente en oro y presenta una decoración de estilo rococó más vistosa que la que aparece en el diseño de la casulla que nos ocupa, donde puede verse un incipiente neoclasicismo. Cuenta en todas sus prendas, al igual que ocurre en este dibujo, con el escudo de la ciudad de Pamplona, prueba del patrocinio y financiación del municipio pamplonés como patrón de la capilla del santo.

[Alicia Andueza Pérez]

Archivo Municipal de Pamplona, núm. 101, 1787.
ANDUEZA PÉREZ, A., *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017.
GARCÍA GAINZA, M.ª C. (dir.) *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra, Merindad de Pamplona. Pamplona*, vol. V***, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997.



Diseño de casulla

Diseño de casulla
FECHA: Segunda mitad del siglo XVIII.
AUTOR: Anónimo.
SOPORTE Y TÉCNICA: Papel verjurado. tinta y aguada sepia. Mano alzada y compás.
DIMENSIONES: 28,5 x 20 cm.
LOCALIZACIÓN: Pamplona. Colección particular.

Este diseño de casulla, procedente de fondos navarros, presenta la zona de la franja central y un lateral ornamentados. Su estado de conservación es muy bueno aunque faltan dos pequeños fragmentos del borde izquierdo en su parte superior e inferior. La decoración, de estilo rococó, es ascendente y dinámica, según los parámetros estilísticos de la época. Aunque los motivos ornamentales se extienden por el campo sin estar delimitados por un galón o retorcha que dibuje las distintas franjas, estos respetan la cenefa central y la simetría entre las dos zonas laterales. El dibujo, de gran detalle y minuciosidad, muestra en la parte central unos tallos enlazados que culminan en una flor en la zona superior, mientras que el resto del campo está decorado con grandes roleos de tallos y hojas que, en movimiento ondulante, culminan en flores y motivos *alcarchofados*. Un galón decorativo guarnece los bordes mientras que un dibujo de una escala de medida aparece en la parte inferior de la zona no ornamentada.

Uno de los temas de mayor interés y trascendencia respecto al arte del bordado es el papel que el dibujo jugaba como primer e indispensable paso para la confección de las obras. El alcance del tema hace necesario un estudio específico que afronte el análisis de los cartones preparatorios para el bordado y la relación de esta manifestación suntuaria con el dibujo, pero la falta de diseños conservados hace difícil esta tarea. De ahí la importancia de la pieza que nos ocupa, ya que se trata de uno de los pocos ejemplares de diseños de bordados que han llegado hasta nuestros días.

Respecto a la cuestión sobre quién realizaba o suministraba los modelos o dibujos que después se ejecutaban con la aguja, la respuesta atañe a los propios bordadores, los cuales según su destreza debían conocer el arte del dibujo, aunque en ocasiones fueron pintores los que llevaron a cabo los cartones preparatorios para el bordado, si bien es verdad que las referencias al respecto se centran más en el siglo XVI y XVII. En cuanto al diseño que nos ocupa, seguramente se trate de un dibujo de un bordador que habría enviado a algún templo navarro como muestra de cómo sería la obra que al final realizaría en el caso de que se efectuara el encargo. Esta era una práctica habitual y documentada en el Setecientos y era una forma de que la parte solicitante se asegurara de cuál sería el resultado del conjunto litúrgico que pudiera encargar. También fue común que se enviara una casulla de muestra, como ocurrió en varios de los ternos que el bordador zaragozano Francisco Lizuain hizo para algunas parroquias navarras, como es el caso del terno de *los Pozos* de la catedral de Pamplona o el terno d*el Corpus d*e la iglesia de Azagra, obras fechadas en 1756 y 1763 respectivamente.

Asimismo, nos decantamos como autor del diseño por un artífice foráneo dadas las características y circunstancias en las que se desarrolló el arte del bordado en Navarra. Durante el siglo XVI y hasta mediados del siglo XVII se documenta la existencia de este oficio suntuario en tierras navarras, sobresaliendo el taller de Pamplona como foco del arte en torno al cual se situaron los más destacados bordadores navarros como Miguel de Sarasa o Andrés de Agriano y Salinas. Posteriormente y al igual que ocurrió en otras provincias españolas, dejan de documentarse artífices locales y se evidencia cómo los templos e instituciones navarras acudieron a centros foráneos a la hora de hacerse con obras y conjuntos de cierta calidad e importancia. Se miró especialmente a Zaragoza, lugar desde el que llegaron algunas de las obras más destacadas del Setecientos que se conservan en Navarra, pero también a Toledo, Barcelona, Madrid, Europa o las Indias. Por esta razón resulta verosímil apuntar a un bordador foráneo como el autor del dibujo que aquí se analiza. Además, aunque no se corresponde con ninguna de las obras que conocemos hasta el día de hoy en Navarra, su diseño es parecido y similar a varios de los ornamentos litúrgicos de esta época que se conservan en varias iglesias navarras, lo cual nos hace suponer que se trate de una muestra enviada a alguna de ellas dentro del contacto propio entre las partes para el contrato de una obra.

[Alicia Andueza Pérez]

Andueza Pérez, A., *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017.



BIBLIOGRAFÍA

Alba Pagán, E., «Antonio Rodríguez», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia,* https://dbe.rah.es/biografias/22364/antonio-rodriguez [consulta: 10/05/2023].

Albillo Torres, C., *La presa de Santa Engracia (1225-2018)*, Memoriasdelviejopamplona.com.https://memoriasdelviejopamplona.com [consulta: 21/07/2023].

Albizu y Sáinz de Murieta, J., *San Cernin. Reseña histórico artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona, Aramburu, 1930.

Alegría Suescun, D., «Molinos de aceite y trujales antiguos en Navarra y Álava», en *Auñamendi Eusko Entziklopedia. (Fondo Bernardo Estornés Lasa)*, http://www.euskomedia.org/aunamendi/153889/142192.

Alegría Suescun, D., *Agua y ciudad: aprovechamientos hidráulicos urbanos en Navarra (siglos XII-XIV),* Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2004.

Alegría Suescun, D., «La presa del río Irati entre Liédina y Sangüesa», *Zangotzarra*, núm. 9, 2005, pp. 201-223.

Alegría Suescun, D., *Molino y batán de Villava-Atarrabia: nueve siglos de historia*, Pamplona, Consorcio del Parque Fluvial de la Comarca de Pamplona, 2006.

Alegría Suescun, D., «El molino harinero de Zubieta. Evolución histórica», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 82, 2007, pp. 5-15.

Alegría Suescun, D., *Guía del patrimonio histórico de los ríos de la Comarca de Pamplona. Río Ultzama,* Pamplona, Mancomunidad Comarca de Pamplona – Iruñerriko Mancomunitatea, 2009.

Alegría Suescun, D., *Guía del patrimonio histórico de los ríos de la Comarca de Pamplona. Río Arga,* Pamplona, Mancomunidad Comarca de Pamplona – Iruñerriko Mancomunitatea, 2010.

Alegría Suescun, D., *Historia del abastecimiento de agua en la Comarca de Pamplona*, Pamplona, Mancomunidad Comarca de Pamplona – Iruñerriko Mankomunitatea, 2011.

Alegría Suescun, D., *Molinos harineros de Ororbia – Estudio histórico documental,* Pamplona, Concejo de Ororbia, 2015.

Alfaro Pérez, F. J., *La Merindad de Tudela en la Edad Moderna. Demografía y Sociedad*, Ayuntamientos de Fitero, Corella y Tudela, 2006.

Altadill, J., «Artistas exhumados», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, 1924, p. 117.

Álvarez y Baena, J. A., *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, vol. IV, Madrid, En la Oficina de D. Benito Cano, 1791.

Andrés Ordax, S., *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976.

Andueza Unanua, P., *Arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

Andueza Unanua, P., «La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen», *Casas señoriales y palacios de Navarra. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, núm. 4, 2009, pp. 219-263.

Andueza Unanua, P., «La arquitectura civil», en R. Fernández Gracia (coord.), *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 57-107.

Andueza Pérez, A., *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017.

Andueza Unanua, P., «La casa, la familia y los negocios en el siglo XVIII: Los Borda de Maya (Baztán)», *Príncipe de Viana*, núm. 235, 2005, 364-366.

Andueza Unanua, P., «Arquitectura civil y desarrollo urbanístico: el caso de Tafalla en el Antiguo Régimen», *Príncipe de Viana*, núm. 243, 2008, pp. 7-36.

Andueza Unanua, P., «Resplandores barrocos: Corella entre los Austrias y los Borbones», *San Miguel de Corella. Arte para los sentidos y el gozo de celebrar*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 13-33.

Andueza Unanua, P., «Virreyes, títulos nobiliarios y casas solares en las tierras baztanesas del Bidasoa», *Pvlchrvm: Scripta in honorem Mª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 84-95.

Andueza Unanua, P., «Plano y alzado de Pamplona», en Fernández Gracia, R. (coord.), *Pamplona y San Cernin, 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 52-53.

Ansón Navarro, A., «Notas sobre Carlos Casanova, pintor de cámara y grabador aragonés», *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, pp. 51-61.

Ansón Navarro, A., «La arquitectura de arquitectos e ingenieros militares: diversidad de lenguajes al servicio del despotismo ilustrado», en M. Silva Suárez (ed.), *Técnica e Ingeniería en España, II, El Siglo de las Luces. De la ingeniería a la nueva navegación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias; Madrid, Real Academia de Ingeniería, 2005, pp. 291-332.

Apraiz Sahagun, A. (coord.), Martínez Matía, A., Romano Vallejo, M., *La fragilidad de un legado. Patrimonio Industrial en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2019.

Aragón Ruano, A. y Riezu Elizalde, O., «¿Un proyecto quimérico? Suministros forestales desde los pirineos occidentales para la Real Armada en el siglo XVIII», *Studia Historica. Historia moderna*, vol. 43, núm. 1, 2021, pp. 13-45.

Aranda Ruiz, A., *Pampilona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020.

Arazuri Díez, J. J., *Pamplona Antaño*, Pamplona, Gráficas Castuera, 1967.

Arbizu, N., «El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi», *Príncipe de Viana*, núm. 195, 1992, pp. 7-48.

Armendáriz Aznar, R. M.; Irigaray Soto, S. y Mateo Pérez, M. R., «El inventario de trujales de tecnología tradicional de Navarra: metodología y resultados», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm, 73, 1999, pp. 369-380.

Arrese, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963.

Arrese, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977.

Arroyo Ilera, F., *Agua, Paisaje y Sociedad en el siglo XVI, según las Relaciones Topográficas de Felipe II,* Madrid, Ediciones del Umbral, 1998.

Arrúe Ugarte, B., «Nuevas firmas e inscripciones de artistas aparecidas durante la restauración de la iglesia del Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)», *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 855-869.

Astiazarain Achabal, M. I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.

Astiazarain Achabal, M. I., «Aportaciones a la obra de Santiago Marsili, arquitecto y escultor de la época de Carlos III», *Anales de Historia del Arte*, núm. 1, 1989, pp. 229-244.

Azanza López, J. J., «El barroco conventual», *El Arte en Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 385-400.

Azanza López, J. J., «En torno a la fundación de conventos en Navarra durante los siglos XVII y XVIII», *Actas del Simposium Monjes y Monasterios españoles*, vol. III, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas 1996, pp. 265-288.

Azanza López, J. J., «La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obras del siglo XVIII», *Príncipe de Viana* núm. 211(1997), pp. 295-328.

Azanza López, J. J., «El manuscrito de arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núms. 9-10, 1997-1998, pp. 231-256.

Azanza López, J. J., «La iglesia en la ciudad: arte, economía y espiritualidad en Navarra a través de las fundaciones conventuales barrocas», *Príncipe de Viana* núm. 215, 1998, pp. 579-613.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998.

Azanza López, J. J., «Tipología de las torres campanario barrocas en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 214, 1998, pp. 333-390.

Azanza López, J. J., «La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)», *Ondare*, núm. 19, 2000, pp. 277-291.

Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento, 2005.

Azanza López, J. J., «Trazas para el proyecto de la torre», *Tudela. El legado de una catedral*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 288-289.

Azanza López, J. J., «Traza del retablo de San Francisco Javier para la parroquia de Santa María de Viana», *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Caja Navarra, 2006, pp. 298-299.

Azanza López, J. J., «Casas consistoriales navarras. Urbanismo, morfología y evolución tipológica», en R. Fernández Gracia y M.ª C. García Gainza (coords.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio Arte Navarro*, núm. 4, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 69-103.

Azcona, A. M., *Comercio y comerciantes en la Navarra del siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.

Azcona, T., *El convento de capuchinos extramuros de Pamplona (1606-2006)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.

Azpilicueta Olagüe, M., «Una traza inédita de Bernabé Imberto: precisiones sobre el remate del antiguo retablo de la iglesia parroquial de Fuenterrabía (Guipúzcoa)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 29, 1987, pp. 49-66.

Biurrun Sotil, T., «Para el inventario de la riqueza artística de la Diócesis de Pamplona», *Boletín Oficial del Obispado de Pamplona*, T. LXVIII, 1929, p. 69.

Blasco Esquivias, B., B., «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», Espacio, Tiempo y Forma, núm. 4, 1991, pp. 159-193.

Blasco Esquivias, B., *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

Bonet CorreA, A., «El túmulo de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español», *Archivo Español de Arte*, núm. 136, 1961, pp. pp. 285-296.

Briquet, C. M., *Les filigranes. Dictionnaire Historique des marques su papier, Tome Deuxième. Ci-K*, Paris, Alphonse Picard & Fils, 1907.

Bruñen Ibañez, A. I.; Calvo Comín, M. L. y Senac Rubio, M. B., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.

Bueno Hernández, F., «Las presas históricas españolas. Ingeniería y patrimonio», *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Burgos, 2007, vol. 1, 2007, pp. 121-134.

Bueno Hernández, F., «Las formas de las presas. Formas estructurales y formas hidráulicas», *Ingeniería y Territorio*, núm. 85, 2008, pp. 56-67.

Caballero Lobera, A. *et al., Nueva Sangüesa. Catálogo de la Exposición Palacio Ongay-Vallesantoro*, Bilbao, Universidad País Vasco, 2021.

Cabezas Gelabert, L., *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar*, Madrid, Cátedra, 2008.

Cabezas Gelabert, L., *Dibujo y territorio: cartografía, topografía, convenciones gráficas e imagen digital*, Madrid, Cátedra, 2015.

Cabezudo Astrain, J., «Iglesia de Santa María de Tafalla», *Príncipe de Viana,* núms. LXVII-LXVIII, 1957, pp. 277-292.

Cadiñanos Bardeci, I., «Roncesvalles en el siglo XVIII: obras y reparos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 108, 2011, pp. 81-95.

Cagigas Aberasturi, A. I., Aramburu-Zabala Higuera, M. Á. y Escallada González, L. de, *Los maestros canteros de Ribamontán*, Ribamontán, Ayuntamientos de Ribamontán al Mar y Ribamontán al Monte, 2001.

Cámara Muñoz, A., *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1998.

Cantera Montenegro, J., «Jorge Próspero Verboom», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/15570/jorge-prospero-verboom [consulta: 23/07/2023].

Carrasco Navarro, C., *Los palacios barrocos de Tudela. Arquitectura y Nobleza*, Tudela, Castel Ruiz – M. I. Ayuntamiento de Tudela, 2014.

Carretero Calvo, R., «La catedral de Tarazona en el siglo XVIII: Renovación artística y transformaciones arquitectónicas», *Turiaso*, núm. 23, 2016-2017, pp. 9-52.

Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Juan Martín Cermeño», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/53769/juan-martin-cermeno [consulta: 23/07/2023].

Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Antonio Hurtado y Vasco», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/52803/antonio-hurtado-y-vasco [consulta: 23/07/2023].

Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Francisco Llovet», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/francisco-llovet [consulta: 23/07/2023].

Carrillo de Albornoz y Galbeño, J., «Mateo Calabro», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/68599/mateo-calabro [consulta: 20/07/2023].

Casado Alcalde, E., «Berdusán», *Príncipe de* Viana, núms. 152-153, 1976, pp. 507-546.

Casas Consistoriales de Navarra, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.

Casas Gómez, A. de las y Vázquez de la Cueva, A., *El Canal Imperial de Aragón,* Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.

Caspistegui, F. J., *Cincuenta años de la Parroquia de San Jorge (y cinco siglos de ermita y procesión)*, Pamplona, Lamiñarra, 2018.

Castro Álava, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949.

Castro Álava, J. R., *Juan Antonio Fernández: un tudelano del siglo de la Ilustración, Pamplona* (Navarra, Temas de Cultura Popular núm. 210), Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1974.

Cazorla Duró, A., «Aproximación al trujal rupestre de Solchaga (Navarra)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra,* núm. 83, 2008, pp. 169-188.

Cendoya Echániz, I., y Zorrozua Santisteban, J., «Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzcoa», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País,* t. 47, 1991, pp. 133-161.

Cendoya Echániz, I., *El retablo barroco en El Goierri*, San Sebastián, Caja Guipúzcoa, 1992.

Cenzano, S., «Datos para la historia de la catedral de la Redonda», *Berceo*, núm. 13, 1949, pp. 553-558.

Chavier, F., *Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz unión con el de Castilla*, Pamplona, Gregorio de Zabala, 1686.

Constituciones para los Monasterios de Religiosas de la Congregación Benedictina claustral Tarraconense y Cesaraugustana, Barcelona, Imprenta de Lorenzo Deu, 1615.

Cortés Perruca, J. L., y Criado Mainar, J., «El antiguo retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Borja (Zaragoza). Propuesta de identificación de sus restos», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVII, 2014, pp. 35-50.

Costa Florencia, J., *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón. Biografías artísticas*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2023.

Cotarelo y Mori, E., *Diccionario biográfico y de calígrafos españoles,* vol. I, Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, Madrid, 1916.

Covarrubias Orozco, S. de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

Crónica del convento de capuchinos Extramuros de Pamplona (1679-1833), en V. Pérez de Villarreal y T. de Azcona (eds.), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.

Criado Mainar, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996.

Criado Mainar, J., «Nuevas noticias documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Pamplona», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2, 2007, pp. 145-160.

Criado Mainar, J., *La escultura romanista en Tarazona. 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», 2020.

Criado Mainar, J., y Carretero Calvo, R., *Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico», 2008, pp. 42-47.

Cruz Freire, P., «El ingeniero militar Ignacio Sala, gobernador y comandante general de Cartagena de Indias. Noticias de su pase a indias y de su labor en las defensas de la ciudad», *Laboratorio de Arte*, núm. 25, 2013, pp. 469-481.

De las Casas Gómez, A., Vázquez de la Cueva, A., *El Canal Imperial de Aragón, Zaragoza,* Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999.

Del Baño Martínez, F., *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM y Entrecanales. Y Tavora S.A., 1991ʃ.

Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII, Madrid, Biblioteca Nacional – Fundación Banco Santander – Fundación Arquitectura. COAM, 2009.

Durán Gudiol, A., *Historia de la catedral de Huesca*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.

Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico», *Príncipe de Viana*, núm. 164, 1981, pp. 819-891.

Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R., «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro. Tracistas y arquitectos de la orden», *Santa Teresa y Navarra IV Centenario de su muerte*, Pamplona, Comisión IV Centenario de la muerte de Santa Teresa, 1982, pp. 183-320.

Echeverría Goñi, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1990.

Echeverría Goñi, P. L., «Los monumentos o «perspectivas» en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa», *Príncipe de Viana*, núm. 190, 1990, pp. 517-532.

Echeverría Goñi, P.L., «El primer renacimiento», *La catedral de Pamplona*, vol. 2, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 6-21.

Echeverría Goñi, P. L., «Pintura», *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 271-381.

Echeverría Goñi, P. L., «Dibujo para el retablo de San Francisco de Asís», en R. Fernández Gracia (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 246-247.

Echeverría Goñi, P. L., «Traza del retablo de la Piedad de la catedral de Pamplona», en Fernández Gracia, R. (comp.), *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 170-171.

Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R., «Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña», *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra,* vol. VI. *Príncipe de Viana*, 1988, Anejo 11, pp. 87-95.

Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R., «El Imaginero Fray Juan de Beauves», *Príncipe de Viana*, Anejo, núm. 12, 1991, pp. 161-170.

Echeverría Goñi, P., González de Zárate, J. M. y Vélez Chaurri, J., «Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*» t. 44, núm. 3 y, 1988, pp. 309-367.

El agua en Navarra, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1991.

Elizalde Marquina, E., *Pamplona, plaza fuerte* (1808-1973), Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2012.

Erkizia Martikorena, A., *El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria (h. 1573-1631).* Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, 2017.

Erkizia Martikorena, A., «Vestir la microarquitectura», en Payo Hernanz, R. y otros (eds.), *Vestir la arquitectura*, XII Congreso Nacional de Historia del Arte, Burgos, Servicio de publicaciones e imagen institucional, Universidad de Burgos, 2019.

Esparza Zabalegui, J. M., *Historia de Tafalla*, tomo 1, Tafalla, Altaffaylla Kultur Taldea, 2001.

Férnández, J. A., *Memorias y antigüedades de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari de la ciudad de Tudela. Recopiladas de varios instrumentos auténticos de diferentes archivos y de otros documentos fidedignos por Juan Antonio Fernández, notario eclesiástico parroquiano de dicha iglesia*. Año de MDCCLXXXVI. En biblioteca Yanguas y Miranda de Tudela.

Férnández Cacho, Y., «Una personalidad inédita de la arquitectura sevillana del Setecientos: Francisco Jiménez Bonilla», *Atrio*, 1988, pp. 93-102.

Férnández Casado, C., *Historia del Puente en España. Puentes romanos*, Madrid, MOPU, 1980.

Fernández Gracia, R. y Echeverría Goñi, P., «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Arquitectura», *Príncipe de Viana* núm. 164, 1981, pp. 787-818.

Fernández Gracia, R., «Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra», *El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1983. Huesca, 1985, pp. 249-262.

Fernández Gracia, R., «Algunas obras de Juan Tornes, escultor de Jaca en Navarra», *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 371-389.

Fernández Gracia, R., «La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco», *Príncipe de Viana,* núm. 183, 1988, pp. 51-68.

Fernández Gracia, R. y Echeverría Goñi, P., «La arquitectura neoclásica en Navarra», *Ibaiak eta Haranak. Guía del Patrimonio artísticos y paisajístico, Navarra*, vol. VIII, San Sebastián, Etor, 1991, pp. 241-250.

Fernández Gracia, R., «El Barroco», *La catedral de Pamplona*, t. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. pp. 35-75.
Fernández Gracia, R., «La estampa devocional en Navarra», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 183-200.
Fernández Gracia, R., «La actividad de Diego Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772», *Kalakorikos*, 1996, pp. 120-121.
Fernández Gracia, R., «Vicente Berdusán y su entorno artístico», *El pintor Vicente Berdusán. 1697-1997*. Catálogo de la Exposición, Pamplona, Museo de Navarra, 1998, pp. 25-56.
Fernández Gracia, R., «El túmulo de Felipe II en la catedral de Pamplona», *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 453-464.
Fernández Gracia, R. «En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro», *Príncipe de Viana*, núm. 222, 2001, pp. 7-25.
Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.
Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.
Fernández Gracia, R., «El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen», *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 383-397.
Fernández Gracia, R., «Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la historia del arte navarro. A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del Barroco en Navarra», *Príncipe de Viana* núm. 231, 2004, pp. 87-134.
Fernández Gracia, R., «Diego Bueno de Virto. Un gran calígrafo olvidado, de Miranda de Arga», *Diario de Navarra*, 20 de junio de 2004, p. 60.
Fernández Gracia, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, Sedena, 2004.
Fernández Gracia, R., «Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX», *Sol, Apóstol, Peregrino, San Francisco Javier en su Centenario*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 287-323.
Fernández Gracia, R., «Proyecto para el trascoro de la catedral de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 288-289.
Fernández Gracia, R. (coord.), Echeverría Goñi, P. L. y García Gainza, M. C., *El Arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.
Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.
Fernández Gracia, R., «Liturgia, magnificencia y poder», *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 109-133.
Fernández Gracia, R., *El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura*, en *Panorama*, núm. 24, 1997.
Fernández Gracia, R., «Traza para el retablo de la Virgen de la Barda», *Fitero: el legado de un monasterio*, en Id. (coord.), Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 254-255.
Fernández Gracia, R., «Traza para los retablos colaterales», *Fitero: el legado de un monasterio*, en Id. (coord.), Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 248-249.
Fernández Gracia, R., «Un excepcional retablo para una iglesia barroca. Consideraciones sobre el retablo mayor de San Miguel», *San Miguel de Corella. Arte para los sentidos y el gozo de celebrar,* Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 65-99.
Fernández Gracia, R., «El monumento de perspectiva de la parroquia de Peralta», *Memoria 2011*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 267-268.
Fernández Gracia, R., «Contribución de los talleres escultóricos navarros al órgano barroco. Las espectaculares cajas de los siglos XVII y XVIII», *Memoria 2011*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 138-140.
Fernández Gracia, R., «Diego Díaz del Valle: un pintor de Cascante en el Siglo de las Luces», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2013*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2013, pp. 170-173.
Fernández Gracia, R., «La pintura del siglo XVIII» en *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 351-353.
Fernández Gracia, R., «Los géneros escultóricos», *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 175-271.
Fernández Gracia, R., «Nuevas noticias sobre la imagen del Ángel de Aralar», *Diario de Navarra,* 3 de marzo de 2014, pp. 64-65.
Fernández Gracia, R., «La primera caricatura a un navarro», *Diario de Navarra*, 4 de febrero de 2015, p. 71.
Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017.
Fernández Gracia, R., «Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores», *Artigrama*, núm. 32, 2017, pp. 117-151.
Fernández Gracia, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018.
Fernández Gracia, R., «El triunfo del Academicismo en los retablos baztaneses y el proyecto para el mayor de Villafranca (1783) en un dibujo de la Biblioteca Nacional», en R. Torres Sánchez (ed.), *Studium, Magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, Pamplona, Ediciones Eunate, 2018, pp. 467-478.
Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (17). Orígenes e hipótesis sobre el patrimonio mueble de Leire», *Diario de Navarra*, 4 de octubre de 2019, pp. 64-65.
Fernández Gracia, R., «Precisiones histórico-artísticas sobre las Clarisas y Dominicas de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 27, 2019, pp. 125-167.
Fernández Gracia, R., *De escoplo, pincel y buril. La imagen de san Veremundo desde Irache*, Estella, Milenario de san Veremundo 1020-2020, Ayuntamientos de Arellano, Ayegui, Dicastillo, Estella y Villatuerta, 2020.
Fernández Gracia, R., «La imagen de la Virgen de Roncesvalles. Culto, estampas y pinturas desde la Edad Moderna», *Pregón*, núm. 59, 2021, pp. 91-96.
Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (53). En las entrañas de la basílica de Santa Felicia de Labiano», *Diario de Navarra*, 4 de junio de 2021, pp. 62-63.
Fernández Gracia, R., «La historia grabada y algunos emblemas en la edición de los Anales de 1766», en R. Fernández Gracia (ed. y dir.), C. Jusué y P. Andueza (coords.), *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 169-179.
Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (60). Púlpitos, al servicio de la oratoria y la retórica», *Diario de Navarra*, 21 de enero de 2022, pp. 40-41.
Fernández Gracia, R., «Testimonios gráficos de la religiosidad de antaño en el día de Difuntos», *Diario de Navarra*, 1 de noviembre de 2022, pp. 48-49.
Férnández Ladreda, C. y Roldán, F. J., *Santo Cristo del Amparo de Aibar*, s/l.
Fernández Marco, J. I., *Cascante, Compendio de 2000 años de su historia*, Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1983, p. 102 y *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Cascante, Vicus, 2006.
Fernández Troyano, L., *Tierra sobre agua. Visión histórica universal de los puentes*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, 1999.
Ferreira Fernández, M., «Nuevos datos sobre el arquitecto Francisco Sabando», *Ars bilduma. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, núm. 7, 2017, pp. 129-151.

FEBVRE, L. y MARTIN, H., *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999.
Floridablanca, 1728-1808. La utopía reformadora, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2019.
FORCADA HUGUET, M., «Documentos sobre la torre de la catedral de Tudela que cayó en 1676 (I). Estado previo, ruina y primeras reparaciones», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 27, 2019, pp. 169-211.
FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J., IDOATE EZQUIETA, C., *Guía de la Sección de Tribunales Reales del Archivo General de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.
FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J. (ed.), *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libros IV (1677-1685), Libro IX (1757), Libro 10 (1765-1766), Libro XII (1780-1781)*, Pamplona, Parlamento de Navarra, 1994 y 1995.
FUENTE BORREGUERO, C. DE LA, «Breve recorrido por la historia de las fuentes. Orígenes, evolución y su relación con el hombre», *Técnica industrial,* núm. 329, 2021, pp. 50-60.
FUENTES Y PONTE, J., *Memoria histórica y descriptiva del santuario de Nuestra Señora de Roncesvalles*, Lérida, 1880.

GALÁN SORALUCE, F. J., «Presa de Santa Engracia», *Pregón siglo XXI,* núm. 52, 2019, pp. 56-59.
GALBETE GUERENDIAIN, V., «Hogaño como antaño. Sobre una historia de nuestra casa consistorial», en *Arriba España*, 1951.10.28 y 31; 1951.11.03 y 06.
GAMBRA, P. V., «Patriotismo», *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, tomo XVIII noviembre (1789), pp. 421-425.
GARCÍA CAMÓN, M. J., ETXEGOIEN JUANARENA, J. J., «Garralda, los retablos desaparecidos (1704-1858): proyectos y artífices», *Príncipe de Viana*, núm 284, 2022, pp. 531-572.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969, pp. 168-173.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., «El convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1973, pp. 333-344.
GARCÍA GAINZA, M.ª C. (dir.); HEREDIA MORENO, M. C.; RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980; ID., *Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, vols. I y II, Pamplona, 1982 y 1983; ID., *Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985; GARCÍA GAINZA, M.ª C. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. I, Pamplona, 1989; GARCÍA GAINZA, M.ª C. (dir), ORBE SIVATTE, M. y DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. II, Pamplona, 1992; GARCÍA GAINZA, M.ª C. (dir.), ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*, vols. I, II y III, Pamplona, 1994, 1996 y 1997.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., «El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona», *Scripta Theológica*, 16, 1984, pp. 579-589.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., «El libro de Exámenes de Plateros», *Goya,* núm. 225, 1991, pp. 134-141.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., «El arte cortesano desde la periferia. El caso del País Vasco y Navarra», *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los descubrimientos*, vol. I, Barcelona, Universidad, Facultad de Geografía e Historia, 1994, pp. 411-423.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., «Vicente Berdusán, el pintor y su obra», *El pintor Vicente Berdusán. 1697-1997*. Catálogo de la Exposición, Pamplona, Museo de Navarra, 1998, pp. 57-84.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., «Traza original del retablo de Alzórriz», en R. FERNÁNDEZ GRACIA (comp.), *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 172-173.
GARCÍA GAINZA, M.ª C., «La traza del retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaka», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2014*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2014, pp. 298-300.
GARCÍA GARCÍA, A., voz «Francés de Urrutigoiti y Lerma, Diego Antonio», *Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* vol. II, Madrid, CSIC, 1972, p. 955.
GARCÍA MERINO, P., *Obras y servicios del viejo Pamplona*, Temas de Cultura Popular, núm. 62, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1969.
GARCÍA SERRANO, R., «El molino de papel del Hospital General de Pamplona», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 6-16, 1974, pp. 7-21.
GARRALDA ARIZCUN, J. F., «El Ayuntamiento de Pamplona y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182, 1987, pp. 845-916.
GARRALDA ARIZCUN, J. F., «La burocracia del Ayuntamiento de Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, núm. 191, 1990, pp. 867-940.
GARRIDO YEROBI, I., «Los linajes sangüesinos: el archivo de la familia Ladrón de Cegama, señores de Cerréncano. Historia, patrimonio y genealogía», *Zangotzarra*, núm. 21, 2017, pp. 124 y 157.
GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Los navarros en el concilio de Trento y la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona*, Pamplona, 1947.
GOÑI GAZTAMBIDE, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núms. 118-119, 1970, pp. 5-64.
GOÑI GAZTAMBIDE, J., «La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona», *Hispania Sacra*, 1988, *Estudios en honor del prof. Dr. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*, pp. 686-687.
GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Los obispos de Pamplona del siglo XVIII*, vol. VII, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1989.
GOÑI GAZTAMBIDE, J, *Historia eclesiástica de Estella I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994.
GONZÁLEZ BRAVO, S., «En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 265, 2016, pp. 641-660.
GONZÁLEZ ENCISO, A. y VÁZQUEZ DE PRADA, V. (dir.), *Historia de las* vías *de comunicación terrestres en Navarra*, Pamplona, Autopistas de Navarra, 1993.
GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., «La Orden de la Merced en el siglo XVII zaragozano. Construcción de la iglesia y el cuarto nuevo del convento de San Lázaro», *El arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, pp. 6-78.
GONZÁLEZ MONTES, B., «Las fuentes abovedadas con depósito, avances hacia su caracterización tipológica y adscripción cronológica», *Arqueología de la Arquitectura*, núm. 20, 2023. e134, https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2023.00, connsultado 24, julio, 2023.
Guía de los puentes de España, Madrid, Revista del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, núm. 345, 1987.
GUIJARRO SALVADOR, P., «Materiales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandátegui, director del proyecto de la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 1, 2006, pp. 109-134.
GUIJARRO SALVADOR, P., «La reconstrucción del castillo-palacio de Monteagudo en la segunda mitad del siglo XVIII», en R. FERNÁNDEZ GRACIA y M.ª C. GARCÍA GAINZA (coords.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 4*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 357-368.
GUIJARRO SALVADOR, P., «Plano y vista de Tudela por el ingeniero Alejandro de Retz: el estado del castillo y las murallas en 1800», *Pulchrum. Scripta in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo. Institución Príncipe de Viana, 2011, pp. 382-392.
GUIJARRO SALVADOR, P., *El espíritu ilustrado en Navarra: los marqueses de San Adrián y la Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016.
GUTIÉRREZ DEL ARROYO, C., *Catálogo de la documentación navarra de la Orden de San Juan de Jerusalén en el Archivo Histórico Nacional. Siglos XII-XIX, vol. 1,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.

HEREDIA MORENO, M.ª C., y ORBE SIVATTE, A., *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

Hidalgo Brinquis, C., «El papel y las filigranas de la colección de dibujos de arquitectura del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional de España», *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional – Fundación Banco Santander – Fundación Arquitectura. COAM, 2009, p. 376.

Hidalgo Brinquis, M. C., «La fabricación del papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII», *Actas del* X *Congreso de Historia del Papel en España*, Madrid, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2013, pp. 207-223.

Honour, H., *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait, 1982.

Ibáñez Fernández, J., «Entre 'muestras' y 'trazas'. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa», en B. Alonso Ruiz y F. Villaseñor Sebastián (coords.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander, Universidad de Cantabria, 2014, pp. 305-328.

Ibáñez Fernández, J. *et al.*, *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019.

Ibáñez Fernández, J. y Tarifa Castilla, M. J., «137. Proyecto para la conclusión de la ampliación de la iglesia parroquial de Nuestra Señora (del Rosario) de Biurrun (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 531-539.

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles,* Pamplona, Acción social Tipográfica, 1935.

Ibarra, L. de, «Documentos inéditos», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, núm. 2, 1936, pp. 87-92.

Idoate Ancín, R. «El proyecto de Camino Real de Pamplona a Logroño», *Príncipe de Viana*, núm. 237, 2006, pp. 211-242.

Idoate Ancín, R., «El pleito de las ferrerías de Artikutza y Urdallue (1496-1498). Conflictos sobre la explotación de recursos naturales en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 273, 2019, pp. 253-277.

Idoate Iragui, F., «Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra», Príncipe de Viana, núms. 54 y 55, 1954, pp. 57-154.

Idoate Iragui, F., «Obras de conservación del Palacio Real de Olite (siglos XVI-XIX)», *Príncipe de Viana*, núms. 112-113, 1968, pp. 237-272.

Irigaray, S., «El trujal de 'La Marquesa' en Cabanillas (Navarra): un caso de recuperación del patrimonio etnográfico con fines turístico-culturales», Jornadas de Molinos y Energías Renovables en Euskalherria in *Beasaingo Paperak,* núm. 10, 2002 pp. 255-263.

Itoiz Chartón, B. y Oslé Guerendiáin, C., «El porqué de las Misericordias», en Pérez Ollo, F., *La Meca, una institución pamplonesa, 1706-2006*, Pamplona, Casa de Misericordia de Pamplona, 2006, pp. 13-35.

Itúrbide Díaz, J., *Escribir e imprimir. El libro en el Reino de Navarra en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

Jaupart, F., *L'activité commerciale de Bayonne au XVIIIe siècle*, Bayonne, Société des sciences, lettres et arts, 1966.

Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, *Iosephina Sumario de las Excelencias del Glorioso S. Ioseph*, Bruselas, Iuan Momarte, 1609.

Jimeno Jurío, J., «El mito del camino alto entre Roncesvalles y Saint Jean Pied de Port», *Príncipe de Viana*, núm. 130-131, 1973, pp. 85-173.

Jimeno Jurío, J. M., «Pintores de Asiain (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos», *Príncipe de Viana* núm. 171, 1984, pp. 7-73.

Jimeno Jurío, J. M., *Toponimia navarra. VIII, Cuenca de Pamplona*, Pamplona/Iruña, Pamiela, 2006.

Jimeno Jurío, J. Mª, *Los talleres artísticos de los retablos navarros. Estudio social de los artistas y sus obras*, vol. I, Pamplona, Pamiela, 2015.

Labeaga Mendiola, J. C., «La casa consistorial y los balcones de toros de la ciudad de Viana (Navarra), *Príncipe de Viana*, núm. 154-155, 1979, pp. 101-176.

Labeaga Mendiola, J. C., «La torre parroquial de San Pedro de Viana», *Príncipe de Viana*, núm. 165, 1982, pp. 103-128.

Labeaga Mendiola, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1984.

Labeaga Mendiola, J. C., «Viana», en *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 289-296.

Labeaga Mendiola, J. C., *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

Labeaga Mendiola, J. C., «Martínez Corcín, Fernando», *Gran Enciclopedia Navarra*, t. VII, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, p. 241.

Labeaga Mendiola, J. C., «Juan Bautista de Suso, escultor barroco y sus colaboradores», *Ondare*, núm. 22, 2003, pp. 125-177.

Labeaga Mendiola, J. C., «Los toros en Viana, siglos XVI-XVIII», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 85, 2010, pp. 219-271.

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

Larumbe Martín, M., «Neoclasicismo», *La catedral de Pamplona,* t. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 75-89.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núms. 108-109, 2009, pp. 9-51.

Larumbe Martín, M., *José Armendáriz*, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia,* https://dbe.rah.es/biografias/53723/jose-armendariz [consulta: 08/08/2023].

Las presas en España, Colección de Ciencias, Humanidades e Ingeniería, núm. 81, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2008.

Latasa Alzuri, F. J., «Apuntes para la historia de los puentes de Sunbilla», *Príncipe de Viana,* núm. 71, 2010, pp. 185-198.

León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M.V., *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1981.

López Castán, A., «Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. IV, 1992, pp. pp. 255-260.

López Gómez, A. y Manso Porto, C., *Cartografía del siglo XVIII: Tomás López en la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, 2006.

López Murias, I., *La pintura de Vicente Berdusán*, Tudela, Biblioteca Manuel Castel Ruiz, 1990.

Lorda Iñarra, J., «Fachada de la catedral de Pamplona: sus temas compositivos», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 1, 2006, pp. 93-108.

Lozano López, J. C., *Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2006.

Martín González, J. J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, núms. 12-14, 1988, pp. 33-43.

Martín Ibarraran, E., «Rejería renacentista en Álava. Talleres foráneos en la Llanada», *Ondare*, 24, 2005, pp. 92, 94-99 y 114-116.

Martín Merás, L., *Catálogo de cartografía histórica de España del Museo Naval,* Madrid, Ministerio de Defensa, 1990.

Martinena Ruiz, J. J., «Documentos referentes a las fortificaciones de Pamplona en el Servicio Histórico Militar de Madrid (1521-1814)», *Príncipe de Viana*, núms. 144 y 145, 1976, pp. 443-506.

Martinena Ruiz, J. J., «La reedificación neoclásica de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 163, 1981, pp. 385-478.

Martinena Ruiz, J. J., *Cartografía navarra en los archivos militares de Madrid*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.

Martinena Ruiz, J. J., *Catálogo de la Sección de Cartografía e Iconografía del Archivo General de Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

Martinena Ruiz, J. J., «Las antiguas Cárceles Reales», en *Nuevas Historia del Viejo Pamplona,* Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2006, pp. 79-84.

Martinena Ruiz, J. J., *La ciudadela de Pamplona. Cinco siglos de vida de una fortaleza inexpugnable*, Pamplona, Ayuntamiento, 2011.

Martinena Ruiz, J.J., «En 1496 se fundó la Cofradía de Médicos, Boticarios y Cirujanos», *Historias y Rincones de Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 41-46.

Martinena Ruiz, J.J., «Apuntes para una historia de los archivos de Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 266, 2016, pp. 1014-1017.

Martinena Ruiz, J. J., *La Cofradía del Santísimo Sacramento de Pamplona, 1317-2017*, Pamplona, Cofradía del Santísimo Sacramento de Pamplona, 2018.

Martinena Ruiz, J.J., «La primitiva Audiencia estuvo en la plaza del Consejo», en *Cosas de la vieja Iruña*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020, pp. 37-41.

Martínez, J., *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, edición, prólogo y notas de J. Gállego, Madrid Akal, 1988.

Martínez Alegría, A., *Roncesvalles*, Pamplona, Aramburu, 1965.

Martínez Arce, M.D., «Una larga historia: vicisitudes de la sede del Consejo Real de Navarra en Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 214, 1998 pp. 393-412.

Martínez Molina, J., «La ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)», *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli.* Zaragoza, IberCaja, 2017, pp. 314-355.

Martínez Pérez, A., *Dibujos de Luis Paret (1746-1799)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Biblioteca Nacional, 2018.

Martínez Pérez, A., «Luis Paret y el genio del Dibuxo», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, núm. 12, 2021, pp. 56-70.

Marías, F., «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Academia,* núm. 48, 1979, pp. 173-216.

Mateos Gil, A. J., «Los Raón y la arquitectura barroca calagurritana», *Historia del arte en la Rioja Baja. Ámbito y vínculos artísticos*, coord. B. Arrúe Ugarte, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 136-140, 146-153.

Menéndez Pidal y Navascués, F., «Escudo de armas de la Monarquía Hispánica», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 240-241.

Miguéliz Valcarlos, I., «Diseño para piezas de plata (h. 1800) de José de Armendáriz», en Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006.

Miguéliz Valcarlos, I., «Nuevas aportaciones a la platería de Pamplona: un copón-custodia inédito de Pedro de Ochobi, en La pieza del mes», Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022.

Minovez, J.-M., «Les exportations des Pyrénées occidentales vers l'Espagne, milieu XVIIIe-début XIXe siècle», *Circulation des marchandises et réseaux commerciaux dans les Pyrénees (XIIIe-XIXe siècles)*, dirs. Jean-Michel Minovez y Patrice Poujade, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2005, pp. 339-360.

Miranda García, F., *Roncesvalles. Trayectoria patrimonial (siglos XII-XIX)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1993.

Molina Pinedo, R., *Leyre. Historia, arte y vida* monástica, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2018.

Molina y Saldívar, G. (marqués de Ureña), *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Madrid, 1784.

Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974.

Molins Mugueta, J. L., «Artistas competentes en el trabajo de madera, examinados por la Hermandad de San José y Santo Tomás de Pamplona entre 1587 y 1650», *Príncipe de Viana*, anejo 11, 1988, pp. 363-380.

Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra Señora del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona. IV Centenario de su aparición (1487-1997)*, Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, pp. 63-117.

Molins Mugueta, J. L., «Casa consistorial de Pamplona», *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 71-131.

Molins Mugueta, J. L., «En el II Centenario de la traída de aguas», *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona 1790*-1990, Pamplona, Ayuntamiento, 1990.

Molins Mugueta, J. L., «Ventura Rodríguez y el Academicismo en Navarra», *El Arte en Navarra*, núm. 34, Pamplona, Diario de Navarra, 1995, pp. 529-544.

Molins Mugueta, J. L., «Proyecto para la fachada de la casa consistorial de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 282-283.

Molins Mugueta, J. L., «Trazas y dibujos de la antigua casa consistorial de Pamplona», *Pulchrum. Scripta Varia in honorem M. Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 555-567.

Molins Mugueta, J.L., «Proyecto de pozo ante la iglesia de San Saturnino», *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 66-67.

Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020.

Monclova González, F. J., «Aproximación a la obra del pintor, decorador y arquitecto Diego Díaz del Valle (1740-1817)», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 22, 2014, pp. 59-78.

Morales y Marín, J. L., *Diccionario de iconología,* Madrid, Taurus, 1984.

Morales Solchaga, E., «El gremio de San José y Santo Tomás de Pamplona hasta el siglo XVII», *Príncipe de Viana*, núm. 239, 2006, pp. 791-860.

Morales Solchaga, E., «La autoafirmación de un pintor de caballete en la Pamplona del siglo XVII. Un lienzo de Lucas de Pinedo», *Príncipe de Viana*, núm. 235, 2005, pp. 311-339.

Morales Solchaga, E., «Hacia un panorama general de la pintura navarra en los siglos del barroco», *Príncipe de Viana*, núm. 246, 2009, pp. 41-65.

Morales Solchaga, E., «La representación institucional como vía de reconocimiento social y profesional: el caso de carpinteros y albañiles de Pamplona», *Príncipe de* Viana núm. 252, 2011, pp. 31-54.

Morales Solchaga, E., «Sobre la liberalidad de la organería», *Ars Bilduma*, núm. 4, 2014, pp. 37-47.

Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.

Moreno Izal, M. del B., «Catálogo de cantorales», *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 367-375.

Muñoz Corbalán, J. M., *Jorge Próspero de Verboom, ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2015.

Muñoz Corbalán, J. M., «El dibujante ingeniero hacia la universalidad de la dualidad arte/técnica en la cartografía militar del siglo XVIII», *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Santiago de Compostela*, núm. 14, 2015, pp. 59-79.

Muñoz Cosme, A., *El proyecto de arquitectura e ingeniería militar en la Edad Moderna: ciudad y fortificación en la Monarquía Hispánica*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2020.

Mutiloa Poza, J. M., *Roncesvalles en Guipúzcoa*, Zarauz, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1976.

Nuevas ordenanzas de edificios formadas en el año de 1786 formadas por la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Pamplona, cabeza del Reyno de Navarra..., van puestas por principio las Ordenanzas antiguas del año 1570, Pamplona, Benito Cosculluela, 1786.

Olalla, F. B. de, *Ceremonial de las misas cantadas, con diáconos, o son ellos, según las rúbricas de el Misal Romano*, Madrid, Juan García Infanzón, 1707.

Ordeig Corsini, J.M., *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona. (1770-1960)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1992.

Orta Rubio, E., Fernández Gracia, R,, García Gainza, M. C., Echeverría Goñi, P. L., Borrás Gualis, G. M., López Murias, I., *El pintor Vicente Berdusán: (1632-1697)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

Oslé Guerendián, C., *La Casa de Misericordia de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

Ostolaza Elizondo, M.I., «Escudos y banderas», *La imagen visual de Navarra y sus gentes: de la Edad Media a los albores del siglo XX*, coord. por P. Andueza Unanua y C. JUSUÉ SIMONENA, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, pp. 233-239.

Orbe Sivatte, A., *Platería del reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.

Orduna Portús, P. M., «El juramento de fidelidad del Príncipe Baltasar Carlos en Pamplona. Interpretación, estructura, imágenes, fin», *Grupos sociales en la historia de Navarra: actas del V Congreso de Historia de Navarra*, vol. I, Pamplona, Ediciones Eunate, 2002, pp. 283-296.

Paniagua, J. A., «El intento fallido de crear en Pamplona un Real Colegio de Cirugía» en *La Medicina vasca en la época del conde de Peñaflorida*, Bilbao, Sociedad Vasca de Historia de la Medicina, 1985, pp. 233-238.

Pardo Canalís, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, CSIC. Instituto Diego Velásquez, 1967.

Parrilla, M., «El doctor Mauricio Echandi Montalvo», *Revista Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses*, núm. 819, 1972-1973, pp. 247-255.

Pastor Abaigar, V., «Fuentes urbanas y rurales de los Arcos», *Cuaddernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 52, 1988, pp. 515-556.

Pastor Abaigar, V., «Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: vicisitudes histórico-arquitectónicas», *Príncipe de Viana* núm. 193, 1991, pp. 15-52.

Pastor Abaigar, V., «Juan Echeverría, cura carlista (Los Arcos, Navarra, 1794-Lyon, 1844)», *Huarte de San Juan*, núm. 13, 2006, pp. 263-309.

Payo Hernanz, R. y Zaparaín Yáñez, M. J., *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial 1575-1802*, Burgos, Junta de Castilla y León – Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico Alberto C. Ibáñez, 2022.

Pérez Martínez, G., *Notas para la historia de Ablitas*, Ablitas, Gráficas Latorre, S. L., 1982.

Pérez Ollo, F., *Ermitas de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1983.

Pérez Ollo, F., «Una fundación civil y autónoma», en Id., *La Meca, una institución pamplonesa, 1706-2006*, Pamplona, Casa de Misericordia de Pamplona, 2006, pp. 37-88.

Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado. Dibujos españoles*, vol. III, Madrid, Museo del Prado, 1977.

Pérez Sánchez, A. E., *Juan Carreño de Miranda (1614-1695)*, Avilés, Ayuntamiento, 1985.

Pérez Sarrión, G., *El canal imperial y la navegación hasta 1812*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Temas aragoneses, 8, 1975.

Pérez Sarrión, G., *Agua, agricultura y sociedad en el siglo XVIII. El Canal Imperial de Aragón, 1766-1808*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984.

Pérez Villamil, M., *Artes e industrias del Buen Retiro. La fábrica de China. El laboratorio de piedras duras y mosaico. Obrador de bronce y marfiles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904.

Prados, J. M., «Proyecto para la parroquia de Uli Bajo», *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional – Fundación Banco Santander – Fundación Arquitectura. COAM, 2009, p. 155, núm. 149.

Prados, J. M., «Proyecto para la reforma de un retablo barroco», *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional – Fundación Banco Santander – Fundación Arquitectura. COAM, 2009, p. 281, núm. 351.

Rama Labrador, F., «Historia de los pavimentos urbanos», *Cimbra*, núm. 371, 2006, pp. 38-48.

Ramírez Martínez, J. M., *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981.

Ramírez Martínez, J. M., «Diego de Camporredondo», *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/32908/diego-de-camporredondo [consulta: 10/09/2023].

Ramírez Sánchez, J.M., «Aproximación a la historia del urbanismo de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 13, 2005, pp. 7-37.

Riera, J., «El protomédico Mauricio de Echandi y la medicina navarra del siglo XVIII», en *La Medicina vasca en la época del conde de Peñaflorida*, Bilbao, Sociedad Vasca de Historia de la Medicina, 1985, pp. 111-140.

Riezu-Elizalde, O., «Logistics, sustainability and river transport of wood supplies form the Navarrese Pyrenees for the Royal Navy at the end of the 18th century», en K. Trapaga-Moncher, A. Aragón-Ruano y C. Joanaz de Melo (eds.), *Roots of sustainability in the Iberian empires. Shipbuilding and forestry, 14th-19th centuries*, Londres, Routledge, 2023, pp. 227-250.

Rodríguez, J. I., *Cruces de Órdenes Militares usadas por cistercienses y benedictinos de España y Portugal. Catálogo – Guía*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2020.

Rodríguez Arbeteta, B., «Nemini Parco: el catafalco y la Cofradía de Ánimas de Atienza», *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, coord. por F. J. Campos y Fernández de Sevilla, v. 1, [El Escorial], Ediciones Escurialenses, 2014, pp. 303-326.

Rodríguez G. de Ceballos, A., «L´Architecture barroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l´Art*, 1985, pp. 41-45.

Rodríguez G. de Ceballos, A., «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III», *Fragmentos*, núm. 12-13-14, 1988, pp. 115-127.

Rodríguez Suso, C., «El patronato municipal de la música en Bilbao durante en Antiguo Régimen», *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, 3, 1998, Symposium Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao una ciudad musical. III, pp. 41-76.

Rodríguez Suso, C., «Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco, Bilbao (1725-1740)», *Revista de Musicología*, 6, 1983, pp. 457-489.

Rojas y Sandoval, B., *Constituciones Synodales del obispado de Pamplona*, Pamplona, Thomas Porralis, 1591.

Ruiz de Oyaga, J., *Tierras de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002s.

Sagasti Lacalle, M. J., «Arquitectura del seiscientos en el Monasterio de Irache», *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 19, 2000, pp. 315-323.

Sáenz Ridruejo, F., «Algunos aspectos poco conocidos en la historia del Canal Imperial de Aragón», *El Canal Imperial de Aragón*, Madrid, *Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo*, 1984, pp. 31-50.

Sagaseta, A. y Taberna, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.

Sáinz Albero, M. I., «Artífices (II) y maestros», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 87, 2012, pp. 213-174.

Sales Tirapu, J. L. y Alzugaray Los Arcos, T., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos*, t. 41 y 42, Pamplona: Archivo Diocesano de Pamplona, 2016 y 2021.

Sánchez, S., *Extracto puntual de todas las pragmáticas, cédulas, provisiones, circulares, autos acordados y otras providencias publicadas en el reynado del Señor don Carlos III*, t. II, Madrid, en la Imprenta de la Viuda e Hijo de Marín, 1794.

Sánchez Cortegana, J. M. «La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense», *Archivo Hispalense*, núm. 240, 1996, pp. 123-141.

Sanjurjo, A., «El caracol de Mallorca en los tratados de cantería españoles de la Edad Moderna», *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, coords. M. Arenillas Parra, C. Segura Graíño, F. Bueno Hernández y S. Huerta Fernández, vol. 2, Burgos, Instituto Juan de Herrera, 2007, pp. 835-845.

Sanz Artibucilla, J. M., *La ciudad de Cascante y su Virgen del Romero*, Tarazona, 1928.

SÁSTAGO, Conde de, *Descripción de los Canales Imperial de Aragon y Real de Tauste* (facsímil de la edición de Zaragoza, Francisco Magallón, 1796), Madrid, 1984.

Segura Graíño, C., *Tomás López: geógrafo de Carlos III*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988.

Segura Moneo, J., «Casa consistorial de Cascante», *Casas consistoriales de Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 170-171.

Sierra Urzaiz, F. J., *Historia del Señorío de Belver y su trujal (Cabanillas, 1474-2023)*, Cabanillas, Ayuntamiento de Cabanillas, 2023.

Sola Ayape, C., *Abasto de pan y política alimentaria en Pamplona (siglos XVI-XX)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2001.

Soto Gálvez, M. y Guisado López, L. G., «Los molinos hidráulicos y batanes en La Serena. Arqueología industrial y patrimonio cultural. El Molino del Capellán», *Revista de estudios extremeños,* núm. 1, 2011, pp. 476-478.

Tarifa Castilla, M.ª J. «Juan de Villarreal: Tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, núm. 221, 2000, 617-654.

Tarifa Castilla, M.ª J., *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo,* Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2004.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Iglesias parroquiales de Tudela desaparecidas», *Príncipe de Viana*, núm. 234, 2005, pp. 15-52.

Tarifa Castilla, M.ª J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Rasgos definitorios de la arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 13, 2005, pp. 92-93.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Diseño de la sillería de coro», *Fitero: el legado de un monasterio*, coord. por R. Fernández Gracia, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 252-253.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Dos diseños para el facistol del coro», *Fitero: el legado de un monasterio*, coord. por R. Fernández Gracia, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 250-251.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Intervenciones arquitectónicas renacentistas acometidas en los conventos medievales de Tudela, *Príncipe de Viana*, núm. 242, 2007, pp. 813-852.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Las iglesias de concha del Renacimiento en Baztan. Ziga, Gartzain y Lekaroz», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 27, 2009, pp. 333-405.

Tarifa Castilla, M.ª J., *El monasterio cisterciense de Tulebras*, Panorama núm. 43, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.

Tarifa Castilla, M.ª J., *El convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Asociación Cultural Amigos de Cascante, VICUS, 2014.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)», *Artigrama*, núm. 10, 2015, pp. 221-240.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Arquitectura para un carisma. Carmelitas Descalzos y tracistas de la orden en España», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. IV, núm. 2, 2016, pp. 67-87.

Tarifa Castilla, M.ª J., «La Casa de la Villa de Cascante a la luz de la contratación y trazas del siglo XVI», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 24, 2016, pp. 7-64.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31, 2016, pp. 87-114.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Dos propuestas de diseño del mausoleo funerario del conde de Gages (Juan Lorenzo Catalán, 1760 y Francisco Llobet, 1764) para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en A. Castán y C. Lomba (ed.), *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 441-457.

Tarifa Castilla, M.ª J., «El sepulcro de Jean Bonaventure Thiéry du Mont, conde de Gages, obra del escultor académico Roberto Michel, a través de la mirada de eruditos y viajeros», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 16, 2017, pp. 134-136.

Tarifa Castilla, M.ª J., «La ampliación de la iglesia de Aguilar de Codés de acuerdo a la traza de 1546», *Berceo*, núm. 172, 2017, pp. 194-202.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Una mirada retrospectiva a la iglesia de San Saturnino de Artajona: la traza del pintor Juan Claver de 1606», Pieza del mes de noviembre de 2017, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2017/noviembre [consulta: 05/04/2023].

Tarifa Castilla, M.ª J., «La habilidad de trazar: la figura del veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona en el siglo XVI», en Begoña Alonso Ruiz (ed.), *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, vol. I, Santander, Universidad de Cantabria, 2018, pp. 146-159.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Entre la frontera del tardogótico y el renacimiento: intervenciones arquitectónicas del Quinientos en la iglesia de San Miguel de Estella», *Príncipe de Viana*, núm. 272, 2018, pp. 1231-1249.

Tarifa Castilla, M.ª J., «La torre campanario barroca de la iglesia parroquial de Cascante y la participación del arquitecto Fray José Alberto Pina», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 27, 2019, pp. 83-124.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Los diseños arquitectónicos y capitulación de la torre campanario de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante: un proyecto fallido de mediados del siglo XVII», *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 34, 2019, pp. 337-356.

Tarifa Castilla, M.ª J., «Vista de Monteagudo (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 587-590.

Tarifa Castilla, M.ª J., «78. Diseño de la nave de una iglesia de tres tramos cubierta con bóvedas de crucería», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 334-336.

Tarifa Castilla, M.ª J., «82. Proyecto para la construcción de la capilla de la familia Ruiz en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Tudela (Navarra), y alzado de la puerta de ingreso a la misma», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 350-354.

Tarifa Castilla, M.ª J., «91. Proyecto para la construcción de la cabecera y crucero de la iglesia parroquial de la Invención de la Santa Cruz de Aguilar de Codés (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 381-385.

Tarifa Castilla, M.ª J., «108. Vista con el trazado de la calle de la Belena de Lumbier (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 447-450.

Tarifa Castilla, M.ª J., «120. Proyecto para la construcción de la sala capitular del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 480-483.

Tarifa Castilla, M.ª J., «121. Proyecto para el abovedamiento de la cabecera y el primer tramo de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 483-491.

Tarifa Castilla, M.ª J., «129. Planta y croquis de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo (Navarra), con

el proyecto de ampliación del templo por la cabecera», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 507-511.

Tarifa Castilla, M.ª J., «153. Proyecto para la construcción de la torre campanario de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Monteagudo (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 583-586.

Tarifa Castilla, M.ª J., «155. Proyecto para el abovedamiento de la nave de la iglesia de San Miguel de Artazu (Navarra), y alzado del campanario de la torre», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 590-593.

Tarifa Castilla, M.ª J., «165. Proyecto para la construcción de la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 623-626.

Tarifa Castilla, M.ª J., «167. Diseños de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Guerendiáin (Navarra), y de la casa vicarial de dicha localidad», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 630-633.

Tarifa Castilla, M.ª J., «170. Proyecto para la construcción del coro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 659-663.

Tarifa Castilla, M.ª J., «172. Proyecto para la construcción de la basílica de San Bartolomé de Valtierra (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 666-669.

Tarifa Castilla, M.ª J., «178. Proyectos para la cabecera de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 686-690.

Tarifa Castilla, M.ª J., «179. Proyecto para la reforma de la casa real de Viana (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 691-693.

Tarifa Castilla, M.ª J., «180. Proyectos para la reforma de primer, segunda y tercera planta del torreón de la casa real de Viana (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 694-697.

Tarifa Castilla, M.ª J., «186. Proyecto para la edificación de la sacristía y una capilla en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Azoz (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 712-715.

Tarifa Castilla, M.ª J., «187. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 716-720.

Tarifa Castilla, M.ª J., «192. Proyecto para la construcción de la nave, sacristía y escalera de caracol de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 739-742.

Tarifa Castilla, M.ª J., «196. Proyecto para la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de San Millán de Oco (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 752-755.

Torres Márquez, M., Ramírez López, M. L. y Garzón García, R., «Pavimento y patrimonio en las ciudades históricas. reflexiones a propósito de una intervención singular en Córdoba (España)», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 66, 2014, pp. 181-206.

Torres Pérez, J. M., «Las Comisiones de Servicio de Julián Sánchez Bort en Tudela para estudiar el proyecto y obras del Canal Imperial de Aragón», *Príncipe de Viana*, núm. 194, 1991, pp. 83-98.

Torres Pérez, J. M., «El cementerio de Tudela proyectado por Fernando Martínez Corcín en 1805», *Príncipe de Viana*, núm. 196, 1992, pp. 337-364.

Trazos de las Luces. Dibujos españoles del siglo XVIII, Madrid, José Manuel de la Mano. Galería de arte, 2002.

Torres Sánchez, R. y Riezu Elizalde, O. «¿En qué consistió el triunfo del estado forestal? Contractor State y los asentistas de madera del siglo XVIII», *Studia Historica. Historia moderna*, vol. 43, núm. 1, 2021, pp. 195-226.

Uranga, J. E., «La obra de Luis Paret en Navarra», *Príncipe de Viana*, núm. 32, 1948, pp. 265-275.

Viganò, M., *«El fratin mi ynginiero». I Paleari Fratino da Morcote ingegneri minitari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2004.

Vigo Trasancos, A., *A Coruña y el Siglo de las Luces: La construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Universidade da Coruña, 2007.

Villamayor Fernández, R., *Gravedad o presión. Proyecto de conducción de agua y fuentes de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011.

VV.AA., *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

Yárnoz Larrosa, V., *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid, CSIC, 1944.

Zaragoza Pascual, E., «Artistas benedictinos vallisoletanos (siglos XV-XIX)», *Memoria ecclesiae*, 16, 2000, pp. 327-342.

IMPRESSVM IV Id. Oct. a. D. MMXXIII
IN FESTO COMMERORATIONIS
BEATAE MARIAE DE COLVMNA
LAVS DEO
VIRGINIQVE MATRI

El presente proyecto de investigación se ha venido gestando desde años atrás, con la recogida de materiales y selección de dibujos navarros, realizados en diferentes focos artísticos y con destino a promotores de distinta índole.

La organización del estudio consta de dos grandes capítulos y el catálogo de piezas. El primero referente a la historia y elaboración por distintos maestros de los proyectos y diseños que acabaron por ser el germen y fundamento de edificios y piezas de arte mueble. El segundo se centra en otros dibujos que, sin tener el fin de ser el fundamento de un edificio u otra obra, figuran en distintos fondos documentales, por motivos variados. El estudio y comentario de los dibujos incorporados al catálogo ha corrido a cargo de técnicos de los archivos en donde se conservan y, mayoritariamente, de los profesores que han trabajado en arquitectura señorial y doméstica, edificios de distinta índole y obras públicas, iglesias, lienzos, retablos, órganos, piezas de orfebrería y de otras artes suntuarias.



El catálogo de los casi trescientos estudiados se ha agrupado por géneros artísticos y a su vez por cronología, si bien en algunos casos –por conformar un conjunto obvio–, o por formar parte de una tipología muy repetida, se han agrupado *ad hoc*.

La presente recopilación no constituye, en sí, un *corpus* de dibujo navarro desde 1500 a 1800, porque algunos han quedado fuera, por su escasa significación o por su carácter repetitivo. Sin embargo, no queda duda de que constituye, a día de hoy, el gran compendio de los mismos. Muchos de ellos provienen de los fondos de los protocolos notariales, seguido de los tribunales reales del Archivo Real y General de Navarra y de los procesos de jurisdicción eclesiástica del Archivo Diocesano de Pamplona. Otros proceden de archivos catedralicios de Pamplona y Tudela, la colegiata de Roncesvalles, colecciones particulares, cofradías y ayuntamiento. Por su número e importancia destacan los del Archivo Municipal de Pamplona.

La profesora Beatriz Blasco Esquivias, catedrática de historia del arte de la Universidad Complutense de Madrid, que ha escrito la presentación del estudio, afirma: «*Un libro sobre dibujos es un objeto precioso. Precioso e interesante. Lleno de curiosidades y detalles que tienen el poder de transportarnos a la mente del autor, al particular universo de sus ideas a través de los trazos de su mano… Bajo la diestra dirección del gran estudioso Ricardo Fernández Gracia, un destacado grupo de especialistas en Historia del Arte y archivos analizan rigurosamente y contextualizan el nutrido conjunto de dibujos, procedentes de varios fondos documentales, que conforman este importante libro, cuya utilidad se prolonga más allá de Navarra*».




Universidad
de Navarra


FD
Fundación
Fuentes Dutor


FUNDACIÓN
GONDRA
BARANDIARÁN